3 1761 07350910 1

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN XIV

DAS LEBEN UND DIE WERKE DER BRÜDER MATTHÄUS UND PAUL BRILL

KARL W. HIERSEMANN LEIPZIG

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN
XIV

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

XIV

ANTON MAYER

DAS LEBEN UND DIE WERKE DER BRÜDER MATTHÄUS UND PAUL BRILL

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER LANDSCHAFTSMALEREI UM DIE WENDE DES SECHZEHNTEN JAHRHUNDERTS

MIT 87 ABBILDUNGEN AUF 61 LICHTDRUCKTAFELN

LEIPZIG 1910 VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

DAS LEBEN UND DIE WERKE DER BRÜDER MATTHÄUS UND PAUL BRILL

VON

ANTON MAYER

MIT 87 ABBILDUNGEN AUF 61 LICHTDRUCKTAFELN

LEIPZIG 1910 VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

Alle Rechte vorbehalten.

LIBRARY
JUN 12 1992
UNIVERSITY OF TORONTO

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

VORWORT 1

EINLEITUNG 3

I. DAS LEBEN UND DIE WERKE DES MATTHÄUS BRILL 5

II. DAS LEBEN DES PAUL BRILL 19

III. DIE WERKE DES PAUL BRILL 23

Die erste Periode. Fresken 23

Tafelbilder, Zeichnungen und Stiche 33

IV. DIE STILÄNDERUNG 42

Die zweite Periode. Fresken 42

Tafelbilder 54

Zeichnungen 65

ANHANG

Verzeichnis der mir bekannt gewordenen sicheren Werke des Matthäus und des Paul Brill 73

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/daslebenunddiewe00maye

VERZEICHNIS DER TAFELN

1. Prozession auf dem Petersplatz. Matthäus Brill. Vatikan, Galleria geographica.
2. a) Landschaft. Matthäus Brill. Stockholm, Museum.
   b) Vier Landschaften. Matthäus Brill. Florenz, Uffizien.
3. Anonymer Stich mit Tod und Amor. Nach Matthäus Brill. Paris, Bibliothèque Nationale.
4. a) Stich von H. Hondius (fünf Landschaften, Nr. 4) nach Matthäus Brill.
   b) Stich von H. Hondius (Topographia variarum regionum, Nr. 22) nach Matthäus Brill.
5. a) Stich von H. Hondius (fünf Landschaften, Nr. 5) nach Matthäus Brill.
   b) Stich von H. Hondius (fünf Landschaften, Nr. 1) nach Matthäus Brill.
6. Frühling. Fresko von Matteo da Siena. Rom, Vatikan, Sala Ducale.
7. Sommer. Fresko von Matteo da Siena. Rom, Vatikan, Sala Ducale.
8. Winter. Fresko von Matteo da Siena. Rom, Vatikan, Sala Ducale.
9. Landschaft mit Hahn. Fresko von Hans Soens. Rom, Vatikan, Sala Ducale.
10. Herkules. Fresko von Lorenzino da Bologna. Rom, Vatikan, Sala Ducale.
11. Vorzimmer der Bibliothek. Landschaft. Rom, Vatikan.
12. Vorzimmer der Bibliothek. Landschaft. Rom, Vatikan.
13. Landschaftsfresko. Paul Brill. Rom, Lateran.
14. Landschaftsfresko. Paul Brill. Rom, Lateran.
15. Landschaftsfresko. Paul Brill. Rom, Lateran.
16. a) Landschaft. Paul Brill. Rom, Cap. Sistina in Sta. Maria Maggiore.
   b) Jonaslegende. Paul Brill. Rom, Scala Santa.
17. Landschaft mit einer Heiligen. Rom, Santa Cecilia in Trastevere.
18. Landschaft mit San Francesco. Rom, Santa Cecilia in Trastevere.
19. Landschaft mit einer Heiligen. Rom, Santa Cecilia in Trastevere.
20. Landschaft mit Paulus (Decke). Rom, Santa Cecilia in Trastevere.
21. Landschaft mit Hieronymus (Decke). Rom, Santa Cecilia in Trastevere.
22. Landschaft mit Hilarion (über der Tür). Rom, Santa Cecilia in Trastevere.
23. Legende des heil. Clemens. Rom, Vatikan, Sala Clementina.
24. Frühling. Rom, Casino Rospigliosi.

24a. Sommer. Rom, Casino Rospigliosi.

25. Herbst. Rom, Casino Rospigliosi.
26. Winter. Rom, Casino Rospigliosi.
27. Landschaft mit Jagdstaffage. Rom, Palazzo Rospigliosi.
28. Landschaft mit einem Jäger. Rom, Palazzo Rospigliosi.
29. Landschaft mit einem Kahn. Rom, Palazzo Rospigliosi.
30. Landschaft mit Jagdstaffage. Rom, Palazzo Rospigliosi.
31. Wanddekoration. Rom, Palazzo Rospigliosi.
32. Landschaft von Agostino Tassi. Rom, Palazzo Rospigliosi.
33. a) Ruinenlandschaft. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Depot).
   b) Ruinenlandschaft. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Depot).
34. a) Flußlandschaft der Ambraser Sammlung. Wien, Museum.
   b) Ziegenjagd. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Depot).
35. Ruinenlandschaft. Amsterdam, Reichsmuseum (Kat. 195).
36. a) Der heil. Hieronymus. Rotterdam, Boymans-Museum.
   b) Hafenbild. Florenz, Uffizien.

37. Verkündigung, von Adam Elsheimer. Basel, Privatbesitz.
38. Landschaft mit Jagdgesellschaft. Couché, Stich nach Paul Brill. London, Brit. Museum, Kupferstichkabinett.
39. a) Pan und Syrinx. Desaulx, Stich nach Paul Brill. London, Brit. Museum, Kupferstichkabinett.
    b) Pan und Syrinx. Anonymer Stich nach Paul Brill. London, Brit. Museum.
40. a) Diana mit ihren Nymphen. Paris, Louvre.
    b) Die Fischer. Paris, Louvre.
41. Landschaft mit einem Liebespaar. Graz, Privatbesitz.
42. a) Entenjagd. Duparc, Stich nach Paul Brill. London, Brit. Museum, Kupferstichkabinett.
    b) Entenjagd. Couché, Stich nach Paul Brill. London, Brit. Museum, Kupferstichkabinett.
43. Hafen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Depot).
44. Landschaft von 1550 unt. den Namen Matthäus Brill d. Älteren. Rotterdam, Boymans-Mus.
45. a) Landschaft, Zeichnung von 1567. Weimar.
    b) Erntelandschaft um 1598. Paris, Louvre.
46. Stiche v. J. Sadeler nach Paul Brill aus den 12 Monaten. Paris, Bibliothèque Nationale.
    a) Januar.
    b) Oktober.
47. a) Ruinen. Pavolo Brill, um 1602. Florenz, Uffizien.
    b) Bachlandschaft. P. A. Bril 1603. Paris, Louvre.
48. a) Waldlandschaft, um 1600. Paris, Louvre.
    b) Waldlandschaft, dat. 1612. London, Brit. Museum, Kupferstichkabinett.
49. a) Waldlandschaft, bez. Pauvels Bril, 1604. Roma. Paris, Louvre.
    b) Waldlandschaft, um 1612. Paris, Louvre.

49a. Waldzeichnung um 1608. Amsterdam, Reichsmuseum, Prente-Kabinett.

49b. a) Berglandschaft, dat. 1608. Haarlem, Museum Taylor.
    b) Waldlandschaft, dat. 1599. London, Brit. Museum.
    c) Hafeneinfahrt, um 1606. London, Brit. Museum.
50. a) Landschaft mit Kreuz, Reitern und Wagen. P. A. Bril 1604. Paris, Louvre.
    b) Hafeneinfahrt, bez. Paulo Bril 1606. Roma, Amsterdam, Reichsmus., Prente-Kabinett.

50a. a) Ansicht des Trajansforum, bez. Roma 20. Juli 1603. London, Brit. Museum.
    b) Il monte Cavael in Roma, ad VI ottobre 1603. Florenz, Uffizien.

51. Bocca della verità. Unter dem Namen des Matthäus Brill. Wien, Albertina.
52. a) Waldinneres mit zwei nackten Figuren. Paris, Louvre.
    b) Bachlandschaft, um 1600. Berlin, Kupferstichkabinett.
53. a) Tivoli, bez. Pauvels Brilo. Paris, Louvre.
    b) Felsenlandschaft, um 1605. Paris, Louvre.
54. a) Blick in ein Felsental, bez. P. Brill 1609. Paris, Louvre.
    b) Gebirgslandschaft, um 1605. Paris, Louvre.
55. a) Meeresbucht, bez. Paol Bril 1615. Berlin, Kupferstichkabinett.
    b) Ackerlandschaft, 1616. Paris, Louvre.
56. a) Hügellandschaft, bez. Pavel Brillo 16 . ., um 1615. Wien, Albertina.
    b) Waldsee, 1623. Paris, Louvre.
57. a) Waldlichtung, dat. 1624. Florenz, Uffizien.
    b) Ruinen des Dalatin, bez. Roma 1624. Amsterdam, Reichsmus., Prente-Kabinett.
    c) Tivoli, nach 1620. London, Brit. Museum.

VERZEICHNIS DER BENUTZTEN LITERATUR

Baglione, Gio. Romano, Le Vite dei pittori Scultori ed architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. fino à tutto quello d'Vrbano Ottavo. In Roma, Nella Stamperia di Manelfo Manelfi 1733.

Baldinucci, Filippo, Delle Notizie de Professori del disegno Da Cimabue in Qua. In Firenze MDCCLXX.

Bertolotti, Artisti Belgi et Ollandesi in Roma.

Bode, Wilhelm, „Adam Elsheimer", Jahrbuch der Königlichen Preußischen Kunstsammlungen, Band I.

Ciaconius, „Vitae et Res gestae pontificum Romanorum", Rom 1627.

Eisler, Robert, „An unknown Fresko-Work by Guido Reni", Burlington Magazine 1905, p. 310.

Fétis, Eduard, „Les Artistes Belges à l'étrangér", Brüssel 1857.

von Frimmel, Theodor, „Die Sammlung des Schlosses Ambras", Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1895.

Gilbert, Josiah, „Landscape in Art".

Hymans, „Le livre des peintres" par Carel van Mander".

Kataloge der Museen von Amsterdam, Antwerpen, Berlin etc.

Lübcke-Semrau, „Die Kunst der Renaissance" und „Barok und Rokkoko", Stuttgart 1905.

Malvasia, „Felsina Pittrice", Bologna 1844.

von Mander, C., Schilderboeck, Haarlem 1604.

Nagler, „Künstlerlexikon".

Obreen, D. O., „Archief voor Neederlandsche Kunstgeschiedenis", Rotterdam 1877.

Rooses, Max, „Die Malerschule in Antwerpen", 1881.

Seubert, „Künstlerlexikon".

Taja, Agostino, „Descritione del Palazzo Vaticano", Rom 1752.

Titi, Filippo, „Descritione delle Pitture, Sculture e Architetture, Exposte al publico in Roma", Rom 1763.

Wörmann, „Geschichte der Malerei", herausgegeben von Alfred Woltmann, Leipzig 1879.

VORWORT

Die drei ältesten Schriftquellen, aus denen wir unsere Kenntnis des Lebens der Brüder Matthäus und Paul Brill schöpfen, stammen aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Es sind zwei italienische und eine niederländische. Die Biographien des Baglione[1]) und des Baldinucci, sowie das Schilderbuch des Karel van Mander, das älteste der drei Dokumente. Es stammt aus dem Jahre 1604, war also schon vollendet, als Paul Brill noch nicht auf der Höhe seiner Entwicklung stand und ist deshalb sehr unvollständig und unzureichend. Trotzdem ist es, besonders für die Geschichte der vorrömischen Zeit und für die wenigen Punkte aus dem Leben des Matthäus der Born, aus dem die nächsten Biographen, die beiden Italiener, ihre Kenntnisse schöpften; und aus diesen beiden sind die Angaben bis in die neuesten Berichte über die Brills, so bei Rooses, Wörmann usw. übernommen worden.

Zerstreute Notizen von geringerer Bedeutung finden sich bei Malvasia in der Felsina Pittrice und bei Obreen im Archiv; bei Bertolotti u. a.

Es mag seltsam erscheinen, daß die Nachrichten über das Leben eines Künstlers wie Paul Brill so spärlich fließen, über dessen Kunst doch viele geschrieben haben. Es erklärt sich indessen mit dem fast vollständigen Fehlen von archivalischen Material; in niederländischen Archiven findet sich (nach Obreen) nur wenig; über den Aufenthalt in Rom, der doch den größten Teil seines Lebens über dauerte, hat bis jetzt noch niemand, weder im römischen Staats- noch im vatikanischen Archiv etwas Nennenswertes gefunden.

Ich selbst habe die päpstlichen Rechnungen aus den Jahren 1575—1598 durchgesehen. Sein Name wird nicht erwähnt, während eine Menge anderer Künstler häufig vorkommen, so vor allem Cesare Nebbia und Giovanni Guerra, welche die päpstlichen Arbeiten leiteten, wie aus Baglione hervorgeht, der in der Vita des Nebbia schreibt:

[1]) Siehe bei dieser und allen folgenden Angaben im Text das Verzeichnis der benutzten Literatur.

Fu ne' tempi di Sisto V pitore del Pontefice insieme con Giovanni da Modena, e guidarono tutti li lavori di pittura di quel Papato; Cesare faceva li disegni e Giovanni Guerra da Modena compartiva li huomini e veramente Cesare in simil genere era valenthuomo e versato nelle storie e buon pratico; e de' suoi soggetti et disegni arrichi in san Giovanni laterano la Loggia, il Palazzo e le scale sante etc.

Ebenso in der Vita des Giovanni Guerra.

Infolgedessen wird bei Arbeiten, an denen Paul Brill unbedingt mitgearbeitet hat, sein Name in den Rechnungen nicht erwähnt, wie z. B. bei den Arbeiten im Lateran aus dem Jahre 1589.

Wichtiger als sein äußeres Leben, das wohl ohne große Ereignisse seinen ruhigen Verlauf nahm, ist seine künstlerische Entwicklung, und diese hat er in seinen Werken festgelegt und uns so ihre Kenntnis ermöglicht.

Noch weniger als Paul ist uns der ältere Bruder Matthäus bekannt. Archivalisches Material mangelt ebenfalls, und was schlimmer ist, auch von seiner Kunst wissen wir nicht viel. Die Tafelbilder, die unter seinem Namen gingen und gehen, haben sich nach meiner Kenntnis alle als sichere Werke anderer Meister, oder wenigstens als Zuschreibungen ohne wirkliche Berechtigung erwiesen. Ein von seiner Hand signiertes Tafelbild ist mir nicht bekannt geworden. Fast ebenso ist es mit den Fresken, Stichen und Zeichnungen.

Sehen wir nun, welche positive Kenntnis wir vom Leben der beiden Brüder haben.

Der Name der Brüder kommt in wechselnder Gestalt vor. Paul Brill signiert Pa. Bril, Pavels Brill, Pavolo Brillo, P. (Pa.) Brilli; in alten Katalogen wechselt die Form zwischen den Genannten und Priell, Briell, Prüll, Brüll u. a. m. Als Monogramm diente ihm eine Brille ○⁀○, die sich häufig auf Wirtshausschildern auf seinen Bildern findet.

EINLEITUNG

Das sechzehnte Jahrhundert bedeutet — unter anderem — für die Malerei die Entstehungszeit der Landschaft um ihrer selbst willen. Wohl hatte man früher Landschaften gemalt; sie dienten indessen nur als Hintergrund der figürlichen Darstellung;[1]) von den primitiven Felsen und Bäumen eines Giotto oder Taddäo Gaddi angefangen bis zu der raffinierten Farbenskalalandschaft der Gioconda begleiten sie nur die Handlung des Bildes, anfangs statistisch, späterhin als Erläuterung und farbiges Gegenspiel der Hauptsache: eben des dargestellten Menschen.

So wie nun die Zeit der Hochrenaissance in der Architektur auf die Antike zurückgriff, nahm sie auch für die Innen- und Außendekoration der Gebäude antike Motive auf; und es boten sich in Rom selber Beispiele von Innendekoration in den „Grotten" (hauptsächlich in den Titusthermen). — Man übernahm die Grottesken und mit ihnen die in der antiken Dekoration zum ständigen Requisit gewordenen, nur zur Dekoration dienenden Landschaften. Raffael und seine Schüler bemächtigten sich der neuen Ausschmückungskunst und verwandten sie in den Loggien des Vatikans.[2])

Es ist das eine der Quellen, aus denen der große Strom der dekorativen Landschaftsmalerei geflossen ist; die andere liegt nördlich der Alpen in den Niederlanden. Denn als das starke Naturgefühl der Niederländer nun in ihrer Malerei mit ihrem großen malerischen Empfinden zusammentraf, zeitigte die Zusammensetzung zwar eine Darstellung von Landschaften, die nicht dem Bedürfnis nach Dekoration wie die südliche, sondern der Liebe zur Natur und dem Verlangen, sie um ihrer selbst willen darzustellen, entsprungen war. Als aber die nordischen Meister nach Italien

[1]) Als Beispiel früher italienischer reiner Landschaftsmalerei die Landschaften des Carazzola u. Dom. Brusasorci in S. Maria in Organo in Verona.

[2]) Pinturrichio hatte wohl schon ein ähnliches Empfinden, durch Landschaften dekorativ wirken zu wollen; indessen ist auch er nicht über die Landschaft als Nebensache hinweggekommen.

wanderten, sahen sie die ihnen fremde Kunst der Dekoration und die Italiener bewunderten an ihren Bildern die lebensvolle und realistische Darstellungsart, die ihnen ebenso ungewohnt und fremd war. Beide vereinigten nun ihre Vorzüge, und so entstand eine dekorative Landschaftsmalerei, die häufig mit italienischer Dekorationskunst ein niederländisches Naturempfinden paart. Wir werden sehen, daß dies allerdings nicht immer zutrifft, vornehmlich aus Gründen mangelnder Begabung des einzelnen.

Die eben angedeutete Entwicklung der beiden Landschaftsrichtungen weist nun folgende Künstlernamen auf: In der Raffaelschule sind es hauptsächlich Pierino del Vaga (Landschaften in den vier letzten Loggienarkadien der Raffaelloggien des Vatikan) und Polidoro da Caravaggio (Landschaften in San Silvestro in Monte Cavallo); die niederländische Richtung wird verkörpert durch Joachim Patinir, Herri met de Bless, Pieter Breughel, Hans Boll, Conninxloo u. a.; von den Niederländern aber, die im Vatikan und an anderen Orten Italiens Landschaften gemalt haben, kennen wir unter anderen: Hans Soens, Hans de Acken, sowie Mattheus und Paulus Brill.

Dieser letzte steht als Übergangsmeister an der Schwelle der neuen Zeit der Malerei, die durch die großen Holländer und Flamen des 17. Jahrhunderts zur klassischen Periode erhoben wurde. Seine künstlerische Entwicklung und Laufbahn klar zu legen, soll die Aufgabe der folgenden Zeilen bilden, nachdem wir einen kurzen Blick auf die etwas mysteriöse Person des Mattheus geworfen haben.

I. DAS LEBEN UND DIE WERKE DES MATTHEUS BRILL

Mattheus Brill wurde im Jahre 1550[1]) in Antwerpen geboren; in den Liggeren wird er nicht erwähnt. Wer sein Lehrer gewesen, wissen wir nicht. Möglicherweise lernte er bei seinem Vater, Mattheus Brill, dem Älteren, der ebenfalls Maler gewesen sein soll. Unter dessen Namen findet sich in Rotterdam im Museum Boymans eine Zeichnung aus dem Jahre 1550 von sehr primitiver Art. Sie stellt eine weite Landschaft dar, die von oben gesehen ist; den Vordergrund bildet ein ebener Plan, dicht mit Bäumen und Häusern bestanden, während in der Tiefe sich hinter einem Fluß Berge erheben, an deren Fuß man eine Stadt mit vielen Türmen erblickt. Die Zuschreibung hat eine Berechtigung soweit, als das Blatt eine niederländische Zeichnung ist und das echte Datum 1550 links unten trägt. Da aber keine Vergleichsobjekte vorliegen, wird es schwer sein, die Richtigkeit der Benennung zu beweisen. Die Zeichnung erinnert stark an die Art des Hans Bol.

Ganz sicher wissen können wir es nicht, warum Mattheus der Jüngere nach Rom kam, nur nach van Mander schließen, daß es das Streben war, das im sechzehnten Jahrhundert so viele Künstler ergriff, Rom und die italienische Kunst kennen zu lernen, denn er schreibt:

Het aenlockende en tot hem treckende vermaerde Room, der Stadt ghelyckende den Schilders te Ghevallen ghebouwt; en met constighe wercken verciert, heft onder ander tot haer ghedzonghente comen de twee ghebroeders Mattheus un Pauwels Bril, von Antwerpen.

Mander geht dann sofort zu den Arbeiten des Mattheus im Vatikan über, und erwähnt „Salen und Gallerien". Die „Galerie" wird sogleich genau bestimmt, nämlich: Op een bowente Galerie

[1]) Baldinucci VIII. p. 29f.: Nacque l'anno di nostra salute 1550.

zyn van hem geschildert op't nat aerdige Landschappen een Gezichten mit eenigke Processien, die men te Room gewoen is te doen.

Diese Fresken[1]) sind das einzig sichere größere Werk des Mattheus, das wir kennen. Sie befinden sich im dritten Stock des Vatikan in der Galeria Geographica, die sich auf den Cortile di San Damaso öffnet, in demjenigen Teil, in dem sich der Eingang der Pinakothek befindet. Es sind zehn Fresken, durch folgende Inschrift auf einer Marmortafel (über der Tür zur Treppe) erklärt und datiert:

Gregorius XIII. pont. max. beati Gregorii Nasianzeni corpus ex sacrarum virginum templo dei genetrici Mariae ad campum Martium dilato in Basilicae Vaticanae sacellum a se ornatum celeberrima quam vides pompa transtulit.

III. idus iunii MDLXXX.

Das Datum gibt uns zunächst allerdings nur das Jahr der Translation; man kann indessen doch wohl annehmen, daß die Fresken ungefähr zu derselben Zeit gemalt wurden und daß M. Brill Augenzeuge war. Das gibt den Anhalt, daß Mattheus im Jahre 1580 in Rom war; da er indessen, ohne dem Papst bekannt gewesen zu sein, wohl kaum einen derartigen Auftrag bekommen hätte, ist es anzunehmen, daß er bereits einige Zeit dort war.

Die Fresken stellen also in einzelnen Bildern die Prozession dar, mit welcher Gregor XIII. die Reliquien des Heiligen Gregor von Nazianz aus der Kirche Santa Maria in Campo Marzo nach der Peterskirche übergeführt hat. Titi[2]) berichtet in seinem Buche über Rom, bei der Beschreibung der Kirche Santa Maria in Campo Marzo in folgenden Worten davon: „..... e condusse il corpo di S. Gregorio Nasianzeno, che da Gregorio XIII fu trasportato del 1580 da questa chiesa a quelle di S. Pietro in Vaticano."

[1]) Bald. VIII. p. 30 dipinse nella Gallerie et Loge del Vaticano .... alcune nobili e devote processioni.

Baglione erwähnt p. 184, daß Paul mit Mattheus zusammen gearbeitet habe: „e questi fratelli insieme dipinsero nella bella Galleriia."

[2]) Titi p. 384.

Die Prozession bewegt sich durch die Straßen Roms über die Engelsbrücke und durch den Borgo nach dem Petersplatz; es ist mir aber nicht möglich gewesen, von den Straßen auch nur eine einzige zu identifizieren. Es sind Stadtansichten ohne hervorragende Bauwerke, von einfachen Miethäusern eingefaßt, recht gleichförmig und ohne weiteres Interesse gemalt. Erwärmt scheint sich der Künstler erst bei den Bildern zu haben, die den Zug der Prozession über die Engelsbrücke und auf den Petersplatz darstellen. Auf dem Engelsbrückenbilde ist das durch die Brückenbogen auf den Fluß fallende Licht glücklich wiedergegeben; es ist in der ganzen Bilderreihe der erste malerische Effekt (— wie auch der erste Ausdruck eines Naturempfindens —), durch den der Eindruck der luftigen Weite der Brückenbogen und ihr Zurücktreten vom Beschauer weg in das Bild hinein zum Ausdruck kommen.[1]) Die ganze Unbeholfenheit der Malerei tritt allerdings auf dem Brücken-Fresko ebenfalls in Erscheinung: Auf dem Tiber fährt ein Kahn mit verschiedenen Personen, die auch nicht im geringsten den perspektivischen Verhältnissen des Bildes angepaßt sind, sondern auf dem ziemlich schmalen Fluß viel zu groß erscheinen.

Am meisten scheint ihn das letzte Bild der Serie interessiert zu haben, die Ankunft der Prozession auf dem Petersplatze. Uns ist das Bild vornehmlich aus historischen Gründen von Wichtigkeit, denn wir sehen hier das Äußere der unvollendeten Peterskirche. Der Bau ist bis zu dem fertigen Tambour der Kuppel gediehen und es berührt uns seltsam, Wolken und Himmel da zu sehen, wo wir die Linie Michel Angelos zu suchen gewöhnt sind. Die Fassade zeigt in ihrem (vom Beschauer) rechten Teil einen hohen dreistöckigen Bau mit offenen Loggien in allen Etagen, in der Mitte ein ca. $^2/_3$ so hohes Stück mit dem dreitorigen Eingang, und links

[1]) Dieses Auffallen des Lichtes auf die Wasserfläche zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit der Lichtbehandlung des Mondscheinbildes mit der Elefantenstaffage in der Sala Ducale; sie scheint mir indessen nicht genügend stark, um beide Bilder derselben Hand zuzuschreiben, wie in privater Mitteilung mir gegenüber geschehen ist.

wieder vorspringend einen ebenso hohen Flügel mit zwei offenen Loggien. Die ganze rechte Hälfte des Hintergrundes wird vom vatikanischen Palast eingenommen, der sich hinter zwei zinnengekrönten Mauern erhebt. Hinter dem ersten querliegenden Gebäude erscheint der den Cortile di San Damaso begrenzende Bramantebau. Man sieht eben die Galerie, in welcher sich die Fresken befinden. Auf dem Platz selbst ist ein unendliches Gewimmel von Menschen. Die Prozession wälzt sich aus dem Borgo heraus nach San Pietro hin über den Platz, auf dem die ganze päpstliche Prunkentfaltung gezeigt wird. In der Mitte wird unter einem Baldachin Gregor selbst getragen und ihm folgt unter einem zweiten niedrigeren Thronhimmel der Schrein mit den Resten des toten Heiligen. Auf einer Tribüne zur Rechten sitzt ein Musikchor. Der Prozession folgt eine berittene Wache und vor dem Vatikan sind sogar Kanonen aufgefahren.

Das Bild ist bei weitem das beste der ganzen Reihe und zeigt bei aller Trockenheit in der Malerei des architektonischen doch immerhin das niederländische Talent zum genrehaften, wie es in der glücklich komponierten Staffage zur Geltung kommt. Die anderen Bilder, mit Ausnahme des erwähnten Zuges über die Engelsbrücke sind von großer Einförmigkeit. Wechselnde Beleuchtungen, irgend welche Stimmungen, durch die ein wenig Leben in die Gleichförmigkeit des langen Zuges kommen könnte, fehlen vollständig. Auch die Landschaft — wenn man überhaupt bei diesen langweiligen Straßen von Landschaft reden kann — und die Staffage zeigen wenig Phantasie. Eine Inhaltsangabe der einzelnen Fresken wird dies sogleich zeigen.

1. Weiß gekleidete Mönche in einer Straße, in der eine große antike Statue ohne Kopf steht.
2. Weiß gekleidete Nonnen in ähnlicher Straße.
3. Mönche in einer Straße.
4. Mönche und Reiter in einer Straße.
5. Mönche verschiedener Tracht.

6. Das Gleiche.
7. Eine Art Fechtübung auf dem Platz vor der Engelsbrücke mit den drei in die Stadt führenden Straßen.
8. Die Prozession auf der Engelsbrücke.
9. Die Prozession im Borgo Vecchio.
10. Die Prozession auf dem Petersplatz.

Auffallend ist, daß der Anfang der Prozession, das Heraustreten aus Santa Maria in Campo Marzo fehlt. Es scheinen aber einige Bilder später übermalt worden zu sein und zwar die links von der Türe zur Treppe (vom Beschauer aus); dort befinden sich große, über die Höhe der ganzen Wand reichende Landkarten, anscheinend neueren Datums, als die, welche wir unter den Fresken des Mattheus sehen. Ersteren sind jedenfalls zwei Fresken (der Anfang der Prozession) zum Opfer gefallen. Auch ist merkwürdig, daß die Prozession nicht dieselbe Richtung beibehält. Sie zieht manchmal von rechts nach links, manchmal von links nach rechts über die Bilder.

Dies ist also das einzige größere Werk, bei dem wir mit Sicherheit die Autorschaft des Mattheus nachweisen können, indem wir uns auf v. Mander als zeitgenössische Quelle verlassen; auch wenn er Gehilfen gehabt hat, so ist er doch jedenfalls der Leitende und Hauptausführende gewesen.

Er zeigt sich hier in der Hauptsache als ein trockner, noch ganz unentwickelter Künstler; von irgend welchem Einfluß Italiens auf ihn ist nichts zu spüren. Indessen dürfte es auch schwer sein, eine direkte Deszendenz von niederländischen Künstlern nachzuweisen; er scheint auch an Talent seine in Italien lebenden Landsleute, wie z. B. Hans Soens, nicht zu erreichen. Dies Alleinstehen kommt wohl daher, daß er ziemlich jung sein Vaterland verlassen und den Kontakt mit den heimischen Künstlern verloren hat.

Außer der Galerie erwähnt van Mander „Salen“, während Baldinucci und Baglione nur „Loggie“ außer der „Gallerie“ nennen und wohl mit beiden Ausdrücken eben die Galeria Geographica, die

sich in den Bramante-Loggien befindet, meinen. Hymans[1]) identifiziert nun in seiner Karel van Mander-Ausgabe die „Salen" mit der Sala Ducale des Vatican. Diese Angabe ist aber aus verschiedenen Gründen hinfällig.

Die Sala Ducale ist durch einen Einbau und einen Stuckvorhang von Bernini in zwei Teile geteilt; in der nach der Loggia zu liegenden Hälfte finden wir Fresken, die landschaftliche Motive zum Vorwurf haben, in die Dekoration der Wände und Decken eingefügt. Es lassen sich zwei verschiedene Dekorationsepochen unterscheiden; eine durch die Beischrift: „Paulus IV. anno primo" auf das Jahr 1556 bestimmt, bedeckt mit Arabeskenwerk den oberen Teil der Wände und die Decken, und enthält in vier Feldern vier Landschaften, welche die Jahreszeiten darstellen. Darunter befindet sich ein Fries, der um den ganzen Saal läuft, auch um den zweiten Teil, welcher der „Sala Regia" benachbart ist, in den ebenfalls Landschaftsbilder eingefügt sind.

Beide Dekorationen unterscheiden sich wesentlich im Stil. Die obere ist im Groteskenstil gehalten, die Umrahmungen der Bilder bestehen aus einem sich ringelnden Bande, in dessen Windungen kleine Köpfe grotesker Art, Masken, Löwen, Neger, Frauen usw. sich befinden. Die Landschaften selber sind stimmungsvolle Bilder der vier Jahreszeiten[2]), welche nach Stil und Anordnung so vollständig in die Dekoration hineinpassen, daß sie wohl kaum später dazu gemalt worden sind. Sie zeigen auch nicht die geringste Verwandtschaft mit den eben besprochenen Prozessionsfresken des Mattheus; es sind vielmehr fein empfundene und koloristisch gut ausgeführte Werke. Wie gut komponiert ist z. B. auf dem Frühling die Landschaft mit dem tief in das Bild gehenden Fluß, der, sich teilend, um einen fernen Berg herumfließt und das Bild in zwei

[1]) Auch in anderen modernen Quellen finde ich unter den Werken des Brill die Sala Ducale aufgeführt, so in Säuberts Lexikon, im niederländischen Künstlerlexikon von Dr. v. Wurzbach; so auch bei Wörmann, welcher die Arbeiten der Loggienhälfte dem Mattheus, die der Sala-Regiahälfte dem Paul zuschreibt.

[2]) Nach Baglione p. 44 und Taja p. 77 von Mattheo da Siena.

genau gegeneinander abgewogene Hälften zerlegt, die sich im Vordergrund in der blühenden Wiese zusammenschließen. Auch das Figürliche ist von großem Reiz. Die drei Blumen pflückenden Frauen im Vordergrund scheinen, ebenso wie die Figuren der umgebenden Groteskdekorationen, auf antike Vorbilder zurückzugehen. Jedenfalls haben diese Bilder nichts mit Mattheus zu tun; sind sie gleichzeitig mit der Dekoration, was so gut wie sicher anzunehmen ist, so schließt das Datum 1556 selbstverständlich jede Teilnahme des Mattheus aus.[1]) Es bleiben also die Landschaften auf dem unteren Fries des Saales, der einer späteren Zeit angehört, wie die Umrahmungen der eingefügten Bilder zeigen, die von Baroken, sich Ohrmuschelstiel-artig windenden Ornamenten und sonderbaren Genien, deren Arme in stilisierte Flügel auslaufen, gebildet werden.

Nun schreibt Carl van Mander in der Biographie des Hans Soens:[2]) „Dar is oock von hem (nämlich Hans Soens) in een van der Voar Saalen von den Conneglicke Saal op d'een eynde en aerdigkh Landschap op den muyr in't nat ghedaen, waer in comt eenen Haen, als wesende eenigh tinneken, en steecks, wonder af tegen an den landschappen, die daer von Cesar van Salust, oft ander syn gedaen" und unter den „Italienische Schilders" schreibt er: „Nor hem (nämlich Cesar van Salust) zyn gedaen verscheyden Landschappen in de sale naest Sala regi, op het nat."

Daß diese Angaben begründet sind, geht aus einer anderen Stelle derselben Biographie hervor, in der Mander sagt, daß er in Rom mit Hans Soens befreundet gewesen sei und ihn auch bei der Arbeit auf den Gerüsten besucht habe.

Die Landschaft mit dem Hahn findet sich nun in der „Sala Ducale" auf dem unteren Friese an der Eingangswand unter dem

[1]) Die älteste mir bekannte Quelle, in der Mattheus Brill als tätig in der Sala Ducale erwähnt wird, ist Agostino Tajas Beschreibung des Vatikans. Dieser erwähnt Cesare Salucio und Mattheus als Maler des Landschaftsfrieses im Nebensaal der Sala Regia. Irgendwelche stilkritische Berechtigung hat diese Verteilung auf die beiden Meister nicht. Ebensowenig wie etwa die Zuschreibung des ganzen Frieses an Mattheus.

[2]) Schilderbuch fol. 289.

Frühling und Sommer; die anderen Landschaften, dieser sehr ähnlich im Stil,[1]) sind also vermutlich auch von Cesare Salucio und nicht von Mattheus Brill, für den diese Fresken auch viel zu gut sind.

An der Decke des nach der „Sala Regia" zu gelegenen Teiles sind Fresken mit Arbeiten des Herkules; über diese gibt uns Baglione Aufschluß in der Biographie des Lorenzino da Bologna:[2])

Ebbe la soprantendenza delle opere che fece dipingere il Papa (Gregor XIII.) si nelle sale de' Duchi, nella cui volta e di suo la favola d'Ercole con Cerbero, e l'Arme con sue figure."

Falls also wirklich — was höchst unwahrscheinlich und nicht im geringsten begründet ist — Mattheus unter Gregor XIII. in der Sala Ducale mitgearbeitet hat, so könnte es nur in sehr untergeordneter Weise geschehen sein; zu sehen ist jedenfalls nichts mehr davon.

Fresken werden sonst nicht von ihm erwähnt; Tafelbilder finden sich mehrere unter seinem Namen. Das bekannteste in Braunschweig,[3]) das von Paul Brills Schüler, W. Neulandt, ist; die beiden Jagdbilder des Louvre „La Chasse au cerf" et „La Chasse aux Daims" sind von seinem Bruder. Wir werden später auf sie zurückkommen.

In der „Galeria Colonna" in Rom hängt unter No. 80 ein großes und schönes Bild, das ihm dort zugeschrieben wird. Es stellt die „Noli me tangere", Szene in einem reichen Blumengarten mit einer Barockfontaine dar. Rechts führt ein Weg zwischen einem Geländer und Gebüsch in ein weit in die Ferne sich ausdehnendes Flußtal, das von hohen Bergen umschlossen ist. Im Tal liegt eine Mühle mit einer Brücke, ebenso rechts und links auf den Bergen Gebäude. Der Garten ist mit Vasen und Statuen geschmückt.

Das Bild ist von vortrefflicher Komposition. Der Garten wird durch das dichte Gebüsch abgeschlossen, links durch den Brunnen

[1]) Schilderbuch fol. 289: doth deren Cesar . . . . . volgde hem seer naer.

[2]) P. 17.

[3]) Katalog der Braunschweiger Galerie.

begrenzt. Die Staffage ist frei angeordnet und alle Formen in natürlicher Weise von vollendeter Zeichnung. Die Perspektive ist richtig, die Felsen haben noch die alte, unnatürliche und kulissenhafte Form (die Entwickelung der Felsformen werden wir bei Gelegenheit der Zeichnungen des Paul besprechen), auch sind die Farben noch nicht ausgeglichen. Das Abendrot reflektiert sehr grell von den Felsen.

Die beiden Figuren Christus und Maria haben etwas Venezianisches an sich. Das Rot-Violett des Christusmantels erinnert stark an Paolo Veronese, ebenso wie auch die knieende Figur der Maria mit dem ausgestrecktem Arm in der Haltung an den Engel auf dem Verkündigungsbilde desselben Meisters der Akademie in Venedig anklingt. Indessen ist doch in der Landschaft zu viel Unitalienisches, wie z. B. die genrehaft ausgeführte Mühle in der Mitte des Tales am Flusse, als daß sie von einem Italiener sein könnte. In Italien muß es zwar gemalt sein, das beweist die typisch italienische Barockarchitektur des Brunnens, aber wohl von einem Niederländer unter römischem und venezianischem Einfluß um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Für Mattheus Brill ist auch dieses Bild viel zu gut, kein einziger Zug daraus erinnert auch nur im entferntesten an seine vatikanischen Loggienbilder.

Leider nicht besser ist es mit Zeichnungen bestellt. Zwar existiert in der Albertina eine Federzeichnung „Römische Ruinen", die unten links (Mattheus Brill) gezeichnet ist.

Indessen rührt dieses Monogramm, wie auch die Signierung Mattys Bril unten in der Mitte der Zeichnung von späterer Hand her. Es ist eine Ansicht der Bocca della Verita mit den beiden Tempeln und Santa Maria in Cosmedin. Das Blatt hat ganz den Charakter von Zeichnungen des Paul Brill aus den Jahren 1600—1602 (z. B. Uffizien s. u. p. 65) die ebenfalls interessante Punkte der Stadt Rom darstellen. Man kann wohl mit ziemlicher Bestimmtheit diese Zeichnung dem Paul Brill zuschreiben.

Auch in anderen Kupferstichkabinetten finden sich Zeichnungen, die dem Mattheus zugeschrieben werden. Ich habe keine gefunden,

bei der die Bezeichnung eine wissenschaftliche Begründung gehabt hätte. So z. B. bei den Blättern in den Uffizien, bei denen wohl der einzige Grund der Zuschreibung ihre äußerst geringe künstlerische Qualität ist. Es spricht nichts dagegen, daß sie von Mattheus sind, aber zu beweisen ist es meiner Meinung nach nicht. Es sind im ganzen neun. Alle sehr trocken und langweilig.

1. Eine Hafeneinfahrt.
2. Ein Waldtal mit Ausblick auf eine Stadt.
3. Ruinen am Wasser mit Staffage von Schiffen und Volk.
4 Ein Fluß, jenseits Felsen mit einer Burg, links vorn Bäume.

Dann zwei runde Zeichnungen von noch geringerer Qualität:

1. Die Cestiuspyramide.
2. Ansicht von San Giovanni e Paolo in Rom.

Die übrigen drei Blätter gehören wohl dem Paul Brill.

Nr. 385 des Stockholmer Kupferstichkabinetts ist eine Federzeichnung mit der alten Aufschrift rechts unten: di Matteo Brillo in santo Silvestro in monte Cavallo. Diese Bezeichnung legt nun zunächst die Vermutung nahe, daß die Zeichnung etwa mit einer Landschaft von Mattheus Brill zu tun hat, die sich in San Silvestro in Rom befindet. Es ist dies jedoch nicht der Fall. Mit den Landschaften dieser Kirche, welche mit Recht dem Polydoro da Caravaggio zugeschrieben werden, hat die Zeichnung nichts gemeinsam. Nun bleibt noch die andere Vermutung, allerdings vollständig als Hypothese, daß sich die Landschaft zu der Stockholmer Skizze in dem niedergerissenen Kloster der Theatinermönche, in dem auch Paul Brill gemalt hat, befunden habe, was aber nicht zu beweisen ist.

Ob nun die Zeichnung von anderer Hand nach einem verloren gegangenen Gemälde, oder ob sie von Mattheus selber ist, jedenfalls gibt sie uns, wenn wir annehmen, daß sie etwas mit ihm zu tun hat, einen weiteren Begriff von ihm, der dem, was wir bisher von ihm kannten, nicht widerspricht. Die Zeichnung zeigt über einen kahlen Vordergrund hinweg zwischen Gesträuch hindurch den Blick auf eine phantastische Stadt, die von kahlen Bergen ein-

geschlossen wird. Das Hauptstück dieser Stadt ist eine breite plumpe Kuppel, mit einer Art Laterne darauf. Etwas erhöht liegt eine Kirche mit einem spitzen Turm. Die Anlage und Zusammensetzung der Stadt bleibt völlig unklar. Die Gebäude stehen schief und krumm zueinander und von dem Versuch einer Beleuchtung ist keine Rede, nur der Mittelgrund ist ganz willkürlich geschwärzt: es zieht sich da im Dunkel, von dem man nicht weiß, wie es ensteht, die Stadtmauer hin. Wir sehen also, daß diese Zeichnung auch kein besseres Licht auf den Maler der Prozessionen werfen würde.

Gegenüber den ganz unbeglaubigten Zeichnungen gibt es verschiedene Kupferstiche, die nach ihm gestochen worden sind. So besitzt die „Bibliothèque Nationale“ in Paris ein Blatt, das ohne Angabe des Stechernamens die Bezeichnung „Mattia Brill invenit“ trägt und denselben Charakter hat, wie die beiden einzigen Werke, aus denen wir mit einiger Bestimmtheit den Zeichnungstil des Mattheus ersehen können.

Diese beiden Werke nun sind zwei Landschaftszyklen, die uns durch die Stiche des Hendryk Hondius aus den Jahren 1611—1613 erhalten worden sind; es sind „Fünf Landschaften“ und eine „Topographia variarum regionum“ aus 24 Landschaften mit einem Titelblatt bestehend (beide Zyklen z. B. im Prente-Cabinet zu Amsterdam). Sämtliche Stiche tragen die Signierung Mathias Bril inventor H. Hondius excudit. Da die Landschaften untereinander sehr ähnlich sind, erübrigt sich eine Besprechung jeden einzelnen Blattes.[1])

[1]) Eine genaue Inhaltsangabe der fünf Landschaften ist folgende:

1. Hütte unter einem großen Baum, rechts ein Weg zu einem Gebäude mit Mauer hinter den Bäumen. Rechts ein Fluß mit steilen, felsigen Ufern, auf denen Bäume stehen, wolkiger Himmel.
2. Burg auf einer Höhe, auf die ein Weg führt (zwei Staffagefiguren) in der Mitte wieder der Baum, dann abfallendes Gelände mit einem Holzgitter, waldiger Grund und steile Felsen auf der anderen Seite, auf denen Gebäude; wolkiger Himmel.
3. Fluß mit Kähnen, über den eine Brücke führt; kleine Stadt auf beiden Ufern; Hintergrund mit Bergen und Gebäuden; vorn rechts steiler Kulissenfelsen.
4. Mondscheinlandschaft; schwerer schwarzer Himmel links, rechts hell; volle

Es ist zunächst mit einiger Sicherheit anzunehmen, daß die Zeichnungen, nach denen die Blätter gestochen worden sind, auch von Mattheus Brill waren, da Hendryk Hondius als Zeitgenosse doch gewußt haben wird, nach wem er gearbeitet hat. Allerdings

Mondscheibe. Flußtal mit Schloß im Schatten, links vorn auf einer Höhe Bauernhof, hell beleuchtet, vorn rechts ein Kulissenbaum.

5. Mondscheinlandschaft (abnehmender Mond); schwere Wolken, Fluß zwischen steilen, links grell beleuchteten Felsen fließend, im Mittelgrund kleine Stadt; rechts im Dunkel Stadt mit Schloß.

Alle Blätter sind bezeichnet Matthias Bril inventor H. Hondius excudit.

Die einzelnen Blätter der Topographia haben folgenden Inhalt:

1. Stadt an einer Meerbucht, gedrehte Säulen, Kuppelkirche, Hintergrund Berge, vorne rechts ein Kulissenbaum.
2. Mit Bäumen bestandener Hügel, ein Bauernhaus, abfallendes Gelände mit Mauern; dahinter Stadt.
3. Waldlandschaft mit Bach und zwei mythologischen Figuren.
4. Nr. 2 im Gegensinn etwas verändert.
5. Stadt im Felsental mit derselben Kirche, links Felsensturz mit Gebäuden und Bäumen.
6. Stadt am Fluß in weitem Tal; vier Staffagefiguren.
7. Ländliche Gegend mit großen Bäumen; Bauernhof mit bergigem Hintergrund.
8. Stadteingang durch ein Ruinentor; rechts verfallene Häuser, links eine Mauer, dahinter Gebäude.
9. Schloß am Fluß, links Weg mit Bäumen und Häusern; zwei Figuren in höfischer Kleidung. Mann mit einem Spieß; zwei Hunde.
10. Großer Baum, darunter ein Liebespaar, mit dem Rücken dazu eine alte Frau, Aussicht auf eine Stadt im Tal, links eine Mauer, dahinter ein Park.
11. Kleiner Fluß tief eingeschnitten; dahinter Ebene mit Stadt von Bergen begrenzt; rechts Ufer, kahle Bäume, Haus mit Kreuz, ein Zaun, dahinter Bäume.
12. Stadt im Flußtal, links Anhöhe mit Schloß; zwei Personen in höfischer Tracht.
13. Heilige Familie in offenem Stall; Straße einer Stadt mit Ruinentor.
14. Anbetung der Könige; Dorf, links Kulissenfelsen mit Baum.
15. Hügel mit Bäumen, in der Mitte Einschnitt mit Steinbrücke.
16. Schloß, von einem Strom umflossen.
17. Stadteingang; rechts Fluß, dahinter Berge.
18. Waldlandschaft mit Lichtung, auf der Staffagefiguren.
19. Stadt an einer Seebucht mit bebauter Insel.
20. Jagd im Wald, in der Mitte Anhöhe mit einem Kreuz, dahinter Aussicht auf eine Stadt.
21. Stadt von Nr. 5 mit der Kuppelkirche.
22. Dorfstraße.
23. Mondscheinlandschaft, eingeschnittener Bach, kahle Bäume, Kreuz, kleines Haus; Hintergrund Berge, gezogene Wolken am Himmel. Bis auf den Hintergrund dasselbe wie 11.

sind mir von Hondius keine Originallandschaftskompositionen bekannt geworden, so daß man seine speziellen Eigenheiten bei der Beurteilung der Blätter mitrechnen muß. Es passen aber die Blätter im Stil vollständig in die niederländische Richtung. Es sind meistenteils phantastische Landschaften, wie wir sie von Patinir, Breughel und Valkenburg her kennen. Die Felsen haben noch dieselben schroffen abgehackten Formen, wie z. B. die auf dem Kreuzigungsbilde des Patinir in der Wiener Galerie. Die Dörfer, die wir auf vielen Blättern sehen, zeigen uns die gemütlichen niederländischen Idyllen, wie wir sie bei Breughel oft (ebenfalls in der Wiener Galerie) kennen lernen. Die Kompositionen sind ziemlich schematisch, die Mitte ist häufig stark betont, durch einen großen kulissenmäßig hineingestellten Baum, durch eine Erhebung mit einem Gebäude und anderem; zu beiden Seiten ergaben sich dann Ausblicke in die Ferne. Die Ausblicke leiden unter genau demselben Fehler, den wir auch bei den anderen niederländischen Landschaften des 16. Jahrhunderts beobachten können: eine gewisse Überfüllung mit Details macht sich bemerkbar; eine Unzahl von Häusern und Bäumen oder Figuren, alle fein ausgeführt, bevölkern die Gegenden, so daß keine rechte Ruhe in die Landschaft kommen will.[1])

Am wenigsten anziehend aus dem Zyklus der 5 Landschaften und der Topographia sind die Blätter, welche Stadtansichten bringen; ebenso wie die Prozessionsfresken sind sie von großer Steifheit und Phantasielosigkeit. Einige Mondscheinbilder zeigen ein ziemlich verunglücktes und naives Suchen nach Beleuchtungseffekten.

Mattheus Brill tritt uns in diesen Blättern jedenfalls bedeutend sympathischer entgegen, als in seinen Fresken; wenn er auch die genannten niederländischen Meister nicht erreicht, so sind die Blätter doch größtenteils ganz stimmungsvoll und zeigen einen Künstler,

[1]) Typische Beispiele dafür bieten uns die Landschaften des Lucas van Valkenburgh in der Wiener Galerie. Am allerstärksten tritt dieses Streben nach Füllung des Raumes auf dem Hochzeitsbilde des Frederic van Valkenburgh in derselben Galerie (Katalog Nr. 74) hervor.

der zwar keine Neuerungen bringt, aber doch das Alte geschickt zu verwenden versteht. Außerdem aber begegnen wir ihm in diesen Blättern als Lehrer seines Bruders. Die Zeichnungen, die wir aus der frühen Zeit des Paul Brill haben, zeigen uns dieselben Merkmale der Komposition, des Baumschlages und der Felsbildung, wie diese Stiche. Am auffälligsten ist dies in der Felsenbildung; vergleichen wir z. B. die Felsen auf den Blättern der Topographia mit den Stichen des Paul von 1590, so wird die Übereinstimmung augenfällig sein.[1])

Die Entwicklung des Mattheus Brill wurde durch seinen frühen Tod im Jahre 1584 beendet. Sie fand ihre Fortsetzung in seinem Bruder Paul, der den eben besprochenen Landschaften des Mattheus zufolge als Schüler seines Bruders auf seiner Spur weiter geschritten ist.

[1]) Siehe unten p. 24.

II. DAS LEBEN DES PAUL BRILL

Ebenso wie fast das ganze Leben des Mattheus Brill in Dunkel gehüllt bleibt, wissen wir auch von der Jugendzeit des Paul Brill nur wenig. Seine Familie stammte aus Breda, wie aus der Notiz in seinem Testament hervorgeht, in welcher er „porzione della casa paterna jam diruta in civitate Breda in provinzia Brabantiae" einem Neffen vermacht. Geboren ist er jedenfalls 1554 in Antwerpen und war dort in der Lehre bei einem sonst unbekannten Maler mit Namen Damian Wortelmans, der sich auch in damaliger Zeit keines großen Rufes als Künstler erfreuen konnte, da sein Zeitgenosse van Mander ihn als „ghemeen", d. h. gänzlich unberühmt, bezeichnet. Er wechselte verschiedene Male seinen Aufenthaltsort, ging nach Breda, kam dann wieder nach Antwerpen zurück und ging 1574[1]) nach Frankreich, nach Lyon. Was Mander außerdem von diesen Jugendjahren erzählt, klingt anekdotenhaft und entbehrt der Begründung durch ein anderes Zeugnis (Baldinucci schöpfte seine Kenntnis doch nur aus dem Schilderbuch). Er soll sich seit seinem 15. Jahre durch das Malen von Klavierdeckeln seinen Lebensunterhalt verdient haben, trotzdem er äußerst ungern arbeitete.

In Lyon kann er, wie Hymans in einer Anmerkung seiner Mander-Ausgabe schreibt, nicht lange gewesen sein, da sein Name unter den fremden Künstlern, die in Lyon gearbeitet haben, nicht zu finden ist. Er ging von da nach Rom, zu seinem Bruder Mattheus. Ob auf dessen Verlangen oder aus eigenem Antriebe, steht nicht fest. Er ist also wohl in der zweiten Hälfte der 70er Jahre nach Rom gekommen und lernte nun hier bei seinem Bruder, wohl weniger durch die malerische Tätigkeit, falls sich diese etwa noch auf andere, vielleicht verlorene Fresken erstreckt hatte als die besprochenen Prozessionen, wie durch die Entwürfe für die Kupferstiche. Als sein Bruder gestorben war, „setzte er die Arbeiten desselben im Vatikan fort", wie Wörmann sagt. Ich weiß nicht,

[1]) Mander 292: troek hy t' zynen 20 Jaren in Vranekryck.

was für Arbeiten damit gemeint sind und kann an den Zyklen, die nachher besprochen werden sollen, keine Spur der Hand des Mattheus entdecken. Er blieb jedenfalls ebenso wie Matthäus in den Diensten des Heiligen Stuhles; daher bekam er naturgemäß auch viele Aufträge von den Familien, welche dem Vatikan nahestanden. Sein Leben ist wohl ohne größere äußere Begebenheiten ruhig verlaufen, es ist nichts davon bekannt, daß er Rom jemals wieder verlassen hätte. Er heiratete 1592 eine Römerin, Octavia Barra, mit der er eine Tochter, Faustine, und zwei Söhne, Luca Rutilio und Cyriaco hatte, an denen er allerdings nicht viel Freude erlebt zu haben scheint, den abenteuerlichen Nachrichten zufolge, die wir über sie haben.[1]) In seinem Testament vom 24. September 1626 vermachte er nämlich dem Rutilio zweihundert Ecues, „um sich aus den Händen der Ungläubigen zu befreien, bei denen er Sklave war", und Cyriaco befand sich offenbar im Streit mit der Behörde wegen einer Messeraffäre. In der Akademie von San Luca befindet sich ein Brief von ihm, in dem er die Akademie um Unterstützung bittet, da er krank sei.

Aus den Akten eines Prozesses,[2]) der am 10. März 1623 wegen einer dem Paul Brill gestohlenen „Quantita di filato di lino bianco e crudo" geführt wurde, geht hervor, daß er auf der Salita Modiorum a la Trinita de Monti wohnte. Sein Testament wurde in seinem Hause a la Salita del monte Pincio gemacht, die wohl mit der Salita der Trinità identisch ist. Im September 1626 scheint er gekränkelt zu haben, denn er machte am 24. d. Mts. sein Testament und bald darauf, am 7. Oktober, ist er gestorben.

Er wünscht in dem Testament,[3]) in Santa Maria del Anima begraben zu werden, was denn auch geschah. Sein Grab, in dem er zusammen mit seinem Bruder ruht, ist noch in der Kirche vor-

[1]) Über die Prozesse der Söhne des Paul berichtet Bertolotti in den Artisti Belgi ed Ollandesi p. 102 ff. ausführlich. Für uns haben sie nur geringes Interesse, da es sich um ganz alltägliche Dinge handelt.

[2]) P. 101.

[3]) P. 379.

handen. Seine Grabschrift, auch von Bertolotti, p. 104, mitgeteilt, die ihm seine Witwe setzte, lautet:

D. S.
Nescius ne sis quis quis es
Scitu digna quae sunt
Pauli et Matthaei Brillis
Antwerpien. Rom. civ.
Conduntur hic cineres
ambo hi fratres
Etate impares
Pari pringendi laude
Topographiaeque artis
Peritia admirabili
Et quae raro concordia
Claruere
Ottavia Barra Rom.
Dicii Pauli uxor cum
Quo vixit an. XXXIV
Ob. D. VII. N. Octob. A. D.
MDCXXVI etat. Suae L XXII
Ex D Matthaeus qui vix. a XXXVI[1])
P. C.

Eine künstlerische Würdigung der Werke des Paul Brill wollen wir später geben. Nur eine kleine Notiz möge hier Platz finden, da sie zeigt, daß seine Bilder damals stark geschätzt wurden.)

Hofstede de Groot veröffentlicht in seinem Urkundenbuch über Rembrandt auf p. 170 folgende Notiz:

[1]) Den aus dieser Angabe sich ergebenden und oft erwähnten Widerspruch (nach Mander ist Mattheus mit 34 Jahren gestorben) löst man wohl am besten zugunsten des Holländischen Kunstschriftstellers auf, da die Witwe 22 Jahr nach Manders Angabe sich wohl im Alter ihres Schwagers um zwei Jahre irren konnte.

„Nr. 149 Rembrandt gibt ein Gutachten über ein Gemälde von Paulus Brill ab, 16. September 1653.[1])

An diesem Tag hatten die Künstler, bezw. Künsthändler H. van Uylenburgeh, M. Kretzer, Lod. v. Ludick, Bartholomäus Brenberg, Bartholomäus von der Helst, Simon Luttichuys, Paulus Hennekkyn, Phillipp Koning und Wilhelm Kalff auf Ersuchen des Malers, Fayenciers und Kunsthändlers Abraham de Cooge in Delft eine Landschaft von Paulus Brill für echt erklärt. Rembrandt, berühmter Maler, erscheint ungefähr 46 Jahre alt (wirklich 47) vor dem Notar J. van der Holven in Amsterdam und erklärt, daß er das Bild ebenfalls gesehen, untersucht und geprüft habe (wel gesien, gevisiteert en geinspecteert te hebben) und sich dem Urteil der anderen anschließe. In Gegenwart seiner Schüler, J. van Glabbeck u. J. Leveeck."

Bei der großen Anzahl von Tafelbildern, die in den meisten öffentlichen und privaten Sammlungen hängen, ist es mir nicht möglich gewesen, alle diese Bilder zu sehen. Da P. Brill aber innerhalb seiner einzelnen Stilphasen sich sehr ähnlich geblieben ist, so hoffe ich auch aus den mir bekannt gewordenen Bildern seine Entwicklung zusammenhängend darstellen zu können. Einen kritischen Katalog seiner Werke aufzustellen, scheint mir ein ebenso unfruchtbares, wie auch zweckloses Unternehmen.[2])

[1]) Solche Sachverständigen-Urteile waren damals etwas ganz Allgemeines.

[2]) In einem Anhange gebe ich das Verzeichnis der mir bekannt gewordenen sicheren Werke ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

III. DIE WERKE DES PAUL BRILL

DIE ERSTE PERIODE ☙ FRESKEN

Lateran u. Scala Santa.

Der früheste zusammenhängende Freskenzyklus des Paul stammt aus den Jahren 1589/90 und befindet sich im Lateranspalast.[1]) Es mag auffällig scheinen, daß diese erste größere malerische Leistung verhältnismäßig so spät fällt. Wenn wir indessen in Erwägung ziehen, daß er in Rom erst gelernt hat und daher trotz der angesehenen Stellung seines Bruders jedenfalls in untergeordneter Weise beschäftigt worden ist, so scheint es erklärlich, daß er sich erst später mit großen eigenen Werken hervorwagte, die dann allerdings auch sofort mindestens auf der Höhe seiner römischen Landschaftskollegen wie Cesare Nebbia u. a. stehen.

Die Rechnungen über die in dem Jahre 1589/90 im Lateran ausgeführten Arbeiten befinden sich im Vatikanischen Archiv. Arm. B. ord. I. Tom. 18. p. 213 ff. Wie in all den Rechnungen aus dieser Zeit sind von dem mitwirkenden Künstlern nur die leitenden erwähnt, nämlich Cesare Nebbia und Giovanni Guerra, zu denen hier noch scheinbar als Unterführer Hieronimo Mutiano und Giacomo Rocchetti treten. Aus den Rechnungen hier, wie auch sonst überall, ist nichts über die Mitarbeiterschaft des Paul zu ersehen. Gehen wir indessen in die Loggia des ersten Stockes im großen Hof des Lateran, so finden wir, daß sich von den 28 in die Bogen über die Grabinschriften gemalten Freskolandschaften die sechs des dem Eingang gegenüberliegenden Flügels bedeutend unterscheiden.

[1]) Trotzdem Taja auf p. 414 seiner Descritione dem Paul Brill die Landschaften mit den manufatture per istampar e fabricarla carta zuschreibt (aus dem Jahre 1587/88 im Vorzimmer der vatikanischen Bibliothek) glaube ich nicht, daß sie von seiner Hand sind und zwar aus folgenden Gründen: Die Form der Felsen, die auf Brills Bildern und Zeichnungen in dieser Zeit eine sehr typische ist, ist auf den Bibliotheksfresken eine andere, rundere. Der Baumschlag zeigt andere Formen, die Farben sind andere, es fehlen die typischen grellen, rosa und grünen Töne. Die Komposition ist viel unruhiger als bei Brill; die einzelnen Bestandteile der Landschaft, Bäume, Berge etc. werden ohne jede Tiefenwirkung kulissenartig hintereinander geschoben, ganz anders als bei den aus derselben Zeit stammenden Laterausfresken, die bei aller Unbeholfenheit doch eine gute perspektivische Wirkung haben und einen weiten Blick über die dargestellte Landschaft gestatten.

Betrachten wir zuerst die Landschaft im Bogen 22, so fällt uns auf, daß sie in den meisten Partien, wie in der Staffage genau mit einem Kupferstich des Paul Brill übereinstimmt, auf dem die Signierung „Paulus Brill invenit et fecit 1590" steht.[1]) Das Blatt ist im selben Sinn wie das Fresko, was sich indessen daraus erklären läßt, daß es sich nicht um eine genaue Kopie des Freskos, sondern um eine ungefähre Wiedergabe der Komposition handelt, in die viele Einzelheiten wörtlich hinübergenommen sind.

Auf beiden Landschaften sehen wir eine Stadt von etwas phantastischer Architektur an einer Meeresbucht; links erheben sich kleine Felsen von zackigen Formen mit spitzigen Graten. Nach rechts führt eine Brücke auf eine kleine turmgekrönte Felseninsel, im Hintergrunde breitet sich das Meer aus, während auf einem Weg im Vordergrund ein Reiter und ein Fußgänger, von einigen Hunden begleitet, sich der Stadt nähern.

Der Hauptunterschied des Freskos und des Stiches liegt darin, daß auf letzterem alles zusammengeschoben erscheint; die Felseninsel ist nahe an das Ufer herangerückt und der Vordergrund ist von geringerer Ausdehnung. Die Architektur der Stadt ist ebenfalls in Einzelheiten verändert. Die Hauptformen jedoch, das Stadttor mit dem Turm, der Hügel mit der Turmkirche, sind die gleichen geblieben. Die Staffage ist auf beiden genau dieselbe: der Reiter mit dem Fußgänger und den Hunden, der sich in ähnlicher Stellung häufig auf Zeichnungen und Stichen der früheren Zeit wiederfindet. Diese beiden Landschaften zeigen nun vieles für den Brill der ersten Periode typische. Zunächst in den Formen der Landschaft. Die Felsen sind noch altertümlich, fast in der Art, in der sie Patinir malte, ohne Naturwahrheit, von zackigen Formen, mit überhängenden Flächen und senkrecht hochstrebenden Wänden, wie wir sie auch bei Mattheus kennen gelernt haben. Fast immer sind sie

[1]) Dieses Blatt und ein noch dazugehöriges zweites von derselben Art und derselben Bezeichnung sind in der Literatur unter dem Namen „Ansichten der Küste von Campanien" bekannt — mit welchem Recht, weiß ich nicht.

von einem Gebäude, in den meisten Fällen von einem Turme gekrönt, eine Vorliebe, die er, wie wir sehen werden, bis in sein spätestes Alter beibehält. Die Stadt ist von phantastischer Architektur. Alle möglichen Stile spuken durcheinander, ohne irgendwie logisch angeordnet zu sein; so hier auf dem Fresko eine antike Tempelfassade vor einem großen Rundbau mit romanischem Glockenturm; er fand in Rom Vorbilder für seine Architekturen, die er dann ziemlich wahllos zusammensetzte. Auch der Charakter der Landschaft zeigt seine Eigenart. Er hat sich oft bemüht, Meere und Berge zu vereinigen. Küstenlandschaften und Hafenbilder bilden eines seiner Lieblingsthemen, bis auf die Höhe seiner Entwickelung, und schon diese frühe Komposition zeigt das Schema, daß wir auch später wieder finden werden: die Bucht, die im Halbkreis von Bergen umschlossen, einigen Schiffen als Hafen dient. Auch eins seiner wichtigsten Kompositionsrequisiten hat er auf dem Fresko angebracht, ebenso wie auf dem Pendant des Kupferstiches (ebenfalls aus dem Jahre 1590): ein etwas schiefstehendes Kreuz, auf dem Fresko mit einem Crucifixus versehen. Auf beiden Seiten grenzt er die Komposition durch die in das Bild hineinragenden Zweige eines Baumes ab. Auch das wurde zur stehenden Manier bei ihm.

Die Farbe hat bei den der Witterung ausgesetzten Fresken stark gelitten; immerhin erkennt man doch an den hell beleuchteten Rändern der Wolken die rosa Töne, welche für seine frühe Zeit charakteristisch sind.

Ebenso wie dieses Bild zeigen nun auch die anderen fünf Landschaften dieser Seite des Hofes die Merkmale seiner Arbeit. Die erste der Reihe (vom Beschauer aus) links angefangen in der Arkade 17 zeigt das zwischen hohen Bäumen tief eingerissene Bett eines Gebirgsbaches in einem breiten Felsental, über den im Vordergrunde ein Holzsteg führt, wie er ihn z. B. auf dem oben erwähnten zweiten Stich von 1590 anbringt. Im Hintergrunde erhebt sich ein baumgekrönter Fels der schon beschriebenen Gattung. Auch das

Kreuz und der Mann mit den Jagdhunden fehlt nicht. Der Baumschlag ist hier, wie auch auf den anderen Fresken ziemlich roh, ohne Einzelheiten, aber auch ohne jede zusammenfassende Größe wiedergegeben.

Ähnlich sind die Kompositionen der anderen Landschaften, Felsen, Bäume und Wasser von den beschriebenen Formen mit ganz ähnlichen Staffagefiguren.[1]) Stellenweise da, wo sich die Farbe besser gehalten hat, sehen wir auch den koloristischen Effekt, der auf den Tafelbildern der früheren Zeit immer wiederkehrt: Einen ganz grell behandelten, hellgrünen, in sehr unnatürlicher Farbe leuchtenden Baum, wie auf dem Fresko im Bogen 21. In diesem Freskenzyklus treten die Charakteristika des Paul deutlich hervor, soweit sie als Vorzüge gelten können, ebenso wie die in dieser Zeit überwiegenden Mängel. Vorzüge sind die, im Vergleich zu seinen Vorgängern, wie z. B. zu Hans Soens oder seinem Bruder, freiere Raumbehandlung, die richtige Zeichnung; der Hauptübelstand ist das Schematische der Kompostion: die bis zum Überdruß fortgesetzte Wiederholung derselben Bäume und Felsen, derselben Reiter und Fußgänger. Ferner das Unwahre der Landschaften, in denen alles aussieht, wie Kulissen, die mit offenkundiger Absichtlichkeit irgendwohin gesetzt werden. Wir werden Gelegenheit haben, dieselben Eigenschaften wie bei diesen Fresken auch bei seinen Tafelbildern zu verfolgen. Er zeigt sich in diesen Fresken vollständig abhängig von der älteren niederländischen Art der Landschaftsmalerei. Die Felsenformen gehen auf Patinir, Hans Bol und hauptsächlich auf seinen Bruder zurück, wie auch das Überfüllte des Landschaften an die ältere niederländische Richtung des 16. Jahrhunderts erinnert. Von italienischem Einfluß ist nichts zu merken. Auch in der Farbe nicht, die in den grellen Tönen ebenfalls eine Eigenart der älteren Niederländer bildet.

[1]) Auf der Landschaft im Bogen XVIII wird rechts an der Seite eine Entenjagd abgehalten. Auch dies ist ein Teil seiner Kompositionsmittel, den er in gleicher Weise noch in seiner letzten Zeit anwendete: auf der „Entenjagd" des Louvre kniet der Jäger in derselben Stellung, die Büchse im Anschlag.

In demselben Jahre ließ Sixtus V. die Scala Santa vor der Capella der Sancta Sanctorum [1]) aufstellen und von Domenico Fontana das Gebäude mit den vier Nebentreppen errichten. Bei seiner Ausschmückung mit Fresken war auch Paul Brill beschäftigt. Hier im Vorraum des Allerheiligsten waren biblische Stoffe als Vorlage geboten. Er wählte ein Thema, das ihn zu dieser Zeit besonders zu interessieren schien, vermutlich, weil es Gelegenheit zu Wasser- und Felsenkompositionen gab: [2]) „Die Jonaslegende". In der Scala Santa malte er ihre beiden wichtigsten Momente: den Sturz des Propheten ins Wasser und seine Rettung.

Ungefähr aus derselben Zeit (eventuell etwas früher) stammen drei Kupferstiche, bezeichnet: Pa. Brill invenit., auf denen er dieselbe Geschichte behandelt hat, mehr als Staffage zu phantastischen orientalischen Architekturen und bizzaren Landschaften. Auf dem ersten ist das Hauptstück eine runde Kirche mit Kuppeldach, vor der Jonas predigt. Die Stadt ist in der Unterschrift als Ninive bezeichnet; auf dem zweiten erheben sich gedrehte Säulen nach Art der Tempelsäulen aus Jerusalem, von denen er in Rom eine sehen konnte. Auf diesem Bild wird Jonas ins Meer gestürzt. Auf dem dritten kommen beide Architekturen zusammen und Jonas wird also vor einer Stadt mit einer Kirche des ersten und den Säulen des zweiten Stiches von dem Walfisch ans Land gespieen. [3])

[1]) Titi p. 222.

[2]) Baldinucci VIII, p. 31 „Dipinse anche moltissimi (nämlich paesi) in publico, e fra gli altri furon tenuti in summo pregio gli due della scala vicina a la santa presso a S. Gio. laterano da man destra, dove seppe rappresentare alcune fortune di mare, una per la storia di Jona gettato in mare ed inghiottito della balena, la quale fece nella volta; e l'altra dipinta di basso, quando lo stesso profeta e mandato fuori del Pesce, e gettato in sul lido."

[3]) Die drei seltsamen Unterschriften, vielleicht aus einer alten Chronik lauten:

Unter 1: Jonas preeckt boet, Ninive bekeert haer rasch.
En Goet haer ook terstont genadich was.

Unter 2: D' uytcomst Jonas verwaehrt Maer godthein leert,
dat hi dien gnadick is die hem bekeert.

Unter 3: Im Fuisch buick verhoert Godt Jonae clagen
De visch schiet hem opt land nae drie dagen.

Die Ausführung ist ebenso primitiv, wie die ganze Auffassung und die Unterschriften, vielleicht sollten es Illustrationen zu einem Volksbuche sein. Die Stiche sind vollständig in niederländischer Manier gehalten. Seine Vorliebe für phantastische Architekturen teilte er mit Hendryk met de Bles und anderen; auch hier zeigt er sich von seinem Bruder beeinflußt.

Es wird uns bei den Fresken der Scala Santa einigermaßen schwer, die dargestellten Vorgänge ernst aufzufassen, was ja allerdings auch mit am Stoff liegen mag. Der ungeheure Fisch, dem Jonas in den Rachen geworfen wird, ist mit einer etwas kindlichen Phantasie dargestellt, auch das stürmische Meer vermochte er noch nicht zu malen; die Wellen bestehen aus seltsam gezackten dünnen Wasserwänden, ohne Spur von Naturwahrheit; wenn ein Streben nach Stilisierung zu erkennen ist. Rechts erhebt sich das Ufer. Es besteht aus dem schon von Lateran her bekannten Felsen mit Türmen und einigen anderen Gebäuden. Am Himmel ballen sich schwere Wolken mit hellen Rändern, aus denen ein grelles Licht auf das Meer und die Felsen fällt. Das andere Fresko, die Rettung des Jonas, zeigt nur das kahle, felsige Ufer, auf das der Prophet aus dem geöffneten Fischrachen gerettet wird.

Irgend etwas Neues an Brill zeigen uns diese beiden Fresken nicht; höchstens daß hier die unnatürliche und unwahre Beleuchtung noch stärker auftritt. Woher eigentlich das Licht kommt, weiß man nicht. Es findet sich keine Andeutung, daß hinter den Wolken, aus denen die Strahlen hervorbrechen, die Sonne steht. Dann fällt das Licht nach rechts direkt auf das Land; die Wolke aber, die links steht, ist hell beleuchtet, ebenso wie das weiße, flatternde Segel des Schiffes, dessen Fläche von der Lichtquelle abgekehrt ist. Woher also eigentlich das Licht für diese beiden stammt, bleibt unerfindlich. Außer diesen beiden Werken hat Paul Brill die Landschaften auf verschiedenen anderen Fresken seiner

Mitarbeiter gemalt.[1]) Keine dieser Landschaften bietet etwas Interessantes oder weicht nur im Geringsten von der bereits beschriebenen Art ab.

Das Resultat der Betrachtung dieser frühesten seiner Fresken bleibt also folgendes: Befangenheit in der älteren niederländischen Manier, Abhängigkeit von der Reihe der erwähnten niederländischen Landschafter, keine Spur von italienischem Einfluß, wenig eigene Phantasie. Dagegen ein starkes zeichnerisches Vermögen in Dingen der realistischen Naturdarstellung — im Rahmen seines Könnens, abgesehen von der mißglückten Wiedergabe des Meeres — und Bemühung, koloristisch interessant zu wirken.

Santa Cecilia

Zwischen den eben besprochenen Arbeiten und dem nächsten großen Freskowerk liegt beinahe ein Jahrzehnt. Es ist dies der Landschaftszyklus in der Kirche der Santa Cecilia in Trastevere. Er malte ihn im Auftrage des Kardinals Sfondrati im Jahre 1599.[2]) Er befindet sich in dem Gang zum sogenannten Badezimmer der Heiligen, in welchem sie, der Legende nach, gemartert und getötet worden sein soll, d. h. in dem Gang zur zweiten Kapelle rechts. Die Bilder sind an den Wänden und an der Decke verteilt. Der Zyklus zeigt uns heilige Männer und Frauen, die sich in die Einsamkeit zurückgezogen haben, um zu beten und zu büßen, ein

[1]) Titi p. 223. „Anche Aranzino Nucci vi opero diverse cose con Antonio Viviano e Paolo Guidotti Lucchese, insieme con Baldasare Croce, Giovanni Baglioni et Paolo Brillo, che dipinse le paesi."

[2]) Titi p. 53 f: „Il cardinale Paole sfondrato fece ristaurare questa chiesa parrochiale nel 1599", und „I paesi chi si vedono nel corridore sono dipinti di Paolo Brilli."

Für das Datum führt Eisler Ciaconius vitae et res gestae pontificum Romanorum p. 225 an: die Stelle heißt dort „Oratorium balneumque sanctissimae virginis munifice decoravit."

Aus der Inschrift der Arca Argenti, die den Holzsarg der Heiligen enthält: „hic requiescit corpus S. Ceciliae virginis et martyris quod . . Lucem aspexit die 20 Oct. anno Dom. incarnationis 1599. Cujus S. Virginis corpus . . . reposuit 25 Nov. ipso festo virginis anno 1599.

Ego Paulus Tit. S. Cecilie S. R. E. Presbyter cardinalis Sfondratus memoriam hanc litteris consignavi."

Thema, das ihm Gelegenheit gab, die verschiedensten Landschaften[1]) zu komponieren. Dargestellt hat er die Heiligen: Franciscus, Silvia, Santa Maria Magdalena, Santa Maria Egyptiaca, Paulus, Hieronimus, Onofrius, Antonius, Spiridion, Eulogius und Hilarius. Alle ohne Ausnahme haben sich in wilde, unwirtliche Felsgegenden begeben. Gewaltige Felsmassen türmen sich auf, schmale Klüfte, von wilden Wassern durchbraust, öffnen sich. Dunkle Wälder, oftmals mit seltsamen exotischen Pflanzen, werfen ihre Schatten auf die armseligen Hütten, die sich die frommen Einsiedler aus Balken und Stroh gebaut haben; und auf einigen der Bilder öffnet sich eine weite Fernsicht in ein freundliches Land, in dem menschliche Behausungen sich erheben, die den Einsamen zu locken scheinen, der allein im Gebet auf dem Boden liegt, vom Wassersturz umrauscht, in Felsenöde.

[1]) Eine detaillierte Beschreibung der einzelnen Fresken will ich hier folgen lassen:

Am Fenster linke Wand: San Francesco. Der Heilige kniet vorn rechts in einer ziemlich engen Schlucht, in der ein Bach über Felsen stürzt. Beide Abhänge sind mit Bäumen bestanden. Links oben auf den Felsen eine Kirche, zu der ein Mönch auf einigen Stufen hinansteigt.

Rechts: Santa Silvia. Die Heilige kniet vorn links an einem Waldbach, ein Weg führt gewunden aus dem Wald heraus in eine freie Gegend, in der einige Häuser; ganz fern ein Höhenzug.

In der Mitte einander gegenüber zwei große Landschaften. Links: Name der Heiligen unleserlich: Die Heilige kniet vorn rechts unter einem Strohdach, das an Bäumen angebracht ist, am Waldrand. Links schäumt ein Bach zwischen großen Steinen, ein Ausblick öffnet sich auf hügeliges Land, in dem zwei Gebäudekomplexe.

Rechts: Santa Maria Magdalena.

Rechts erhebt sich ein großes Felsentor, auf dem eine Felsenhöhle liegt, worin Magdalena mit noch einer Heiligen kniet. Der Felsen ist mit Bäumen bestanden, links ein kleinerer Berg, mit einer Kirche; es öffnet sich ein Ausblick auf die Meeresbucht, mit Häusern am Ufer, Turm auf dem Berg und Schiffen.

Daneben Santa Maria Egyptiaca. Die Heilige bekommt kniend am Waldrand den Kelch von einem Heiligen in Mönchstracht. Das Bild ist durch eine durchgeschlagene Türe schwer beschädigt.

Gegenüber: Name der Heiligen unleserlich: die Heilige kniet unter einem Strohdach, ganz ähnlich wie oben. Links ein Bach.

An der Decke fünf kleine Landschaften, in denen die Heiligen in ähnlicher Weise knien oder stehen.

Im Bogen über Tür und Fenster zwei Landschaften mit den Heiligen Eulogius und Hilarius.

Es geht ein gemeinsamer großer Zug durch diesen ganzen Zyklus, eine ganz neue Note in Brills künstlerischer Auffassung seines Schaffens im Vergleich zu den bisher besprochenen Fresken: das ist der Gedanke, die Größe der Natur zu schildern, ihre Gewaltigkeit deutlich uns vor Augen zu führen, im Gegensatz zu der Kleinheit der Menschen, die da in Angst und Not auf den Knieen liegen. Und wie der innerliche Gehalt der Landschaft ein anderer geworden ist, so beginnt auch der Stil der Fresken sich zu ändern. Es ist gesagt worden, Paul Brill habe sich durch den Einfluß des Tizian und der Caracci gebildet.[1]) Ich glaube nicht, daß dies der Fall gewesen sein kann. Erstens wüßte ich nicht ein einziges Bild von Paul Brill zu nennen, in dem sich irgend eine Verwandtschaft mit Tizian oder den genannten Bolognesen in Farbe, Zeichnung oder Komposition nachweisen ließe; außerdem aber stand er den großen Italienern, besonders dem Tizian, so fern in seiner Kunst, die doch im Vergleich zu der des Meisters von Pieve die Cadore eine geringe ist, daß es ihm gar nicht möglich gewesen wäre, Tizians Spuren wirklich zu folgen.[2]) Seine Stilwandlung, die recht eigentlich mit diesen Fresken in Santa Cecilia anhebt, verdankt er anfangs und in erster Linie dem Lande selber. Er hat sehen gelernt in Italien, hat die unendliche Schönheit italienischer Landschaft und italienischer Luft empfunden; durch Studien, die er draußen im Freien gemacht, hat er sie kennen und lieben gelernt und infolgedessen sich auch bemüht, sie nun auch wirklich darzustellen. Langsam ist der Prozeß in ihm vorgegangen. Mindestens

[1]) Schon Baldinucci behauptet das in der langen Vorrede zu Paul Brills Leben VIII. P. 29.

[2]) Das hat neben sehr viel Falschem Fétis in seinen „Artistes Belges à l'étranger" p. 151 sehr richtig erkannt. Er sagt „Pour qu'on put attribuer à la vue des chefs d'oeûvres du Titien et des Carrache la résolution qu'aurait prise Paul Brill d'entrer dans une nouvelle voie, il faudrait qu'il y eut une certaine analogie, à partir de ce moment, entre sa peinture et celle des deux maîtres, dont il se serait inspiré. Or, cette analogie n'existe pas."

Allerdings sagt er gleich darauf: „Il n'a lui même imité personne —" was, wie wir sehen werden, sehr falsch ist

anderthalb Jahrzehnte lang hat es gedauert, bis endlich um die Wende des Jahrhunderts in den Cecilia-Fresken seine Stilwandlung anfängt, die später unter dem Einfluß eines ihm durch Abstammung und künstlerische Art verwandten, zugleich aber auch überlegenen Meisters sich weiter bilden sollte.

Freilich, sehen wir uns nun die einzelnen Fresken genauer an, so finden wir noch manches, was uns in der Form an die älteren Werke erinnert; teilweise haben die Felsen noch die alte Form, wie z. B. auf dem Bilde des heiligen Franciscus; gerade dieses Bild zeigt aber den Fortschritt in der Komposition in der sehr geschickten Anordnung des rechten steilansteigenden Bachufers, vor der im Hintergrund nach rechts sich drehenden Schlucht. Die Wand wirkt ganz natürlich, nicht wie eine mit Absichtlichkeit hingesetzte Kulisse. Auch der Baumschlag ist hier anders, als auf den Lateranfresken, so besonders auf dem Bilde der Heiligen Silvia, das überhaupt mit das beste des ganzen Zyklus ist. Wie natürlich wölben sich die Bäume über den in Windungen aus dem Walde herausführenden Wege zu einem Torbogen, durch den sich der Blick in die weite, sonnenbeglänzte freie Gegend öffnet, die im wirksamen Gegensatz zu dem Dunkel des Vordergrundes steht, in dem die Heilige kniet. Es ist das der dritte Unterscheidungspunkt gegen die früheren Fresken: die Beleuchtung. Wie wir auf dem Scala Santa Bild die völlige Unlogik der Beleuchtung gesehen haben, finden wir hier das Licht zwar noch manchmal grell, aber doch nicht mehr falsch oder sinnwidrig angebracht. Dle Farbe hat leider auch bei diesen Fresken stark gelitten, so daß sich kein ganz sicheres Urteil mehr fällen läßt, indessen scheint doch die Neigung für grelle Lichter, die steifenartig Teile des Bildes erleuchten, nachgelassen zu haben und eine Gesamtbeleuchtung angestrebt zu sein.

Durch die viel großzügigere Auffassung der Natur, die sich in den hochgeschichteten Felsmassen, in dem dichter gewordenen Baumschlag und der mehr in die Tiefe gehenden Komposition

äußert, ist auch das dekorative Element der Bilder bedeutend gewachsen.

Wenn man die Entwickelung eines bildenden Künstlers in Perioden einteilen darf, so würden diese Cecilia-Fresken am Ausgang der ersten Periode Paul Brills als Überleitung in die zweite stehen. Ehe wir indessen die Fresken dieser folgenden betrachten, wollen wir sehen, was uns an Tafelbildern und Zeichnungen aus dieser Zeit bekannt geworden ist.

TAFELBILDER, ZEICHNUNGEN UND STICHE

Aus der vorrömischen Zeit des Paul Brill hat sich meiner Kenntnis nach kein Denkmal seiner künstlerischen Tätigkeit erhalten. Von den gemalten Klavierdeckeln ist, falls er wirklich solche angefertigt haben sollte, nichts mehr bekannt. Auch Zeichnungen oder Tafelbilder fehlen gänzlich, und ebenso ist auch aus seinen ersten römischen Jahren nichts auf uns gekommen — ob er nichts Selbständiges geschaffen hat, oder ob durch Ungunst der Zeiten alle Spuren seiner Tätigkeit verwischt sind, wird sich wohl schwer mit Sicherheit bestimmen lassen; ich möchte eher das erste annehmen. Eine sehr frühe Arbeit ist eine Zeichnung in der Pinakothek in München, die dort unter seinem Namen geführt wird und die Jahreszahl 1584 trägt. Sie stellt ein Seeufer dar; auf einem Vorsprung mit Felsen liegt eine Stadt mit Türmen und dahinter offenes Land mit einem einzelnen hohen Berg. Ein Fluß, über den zwei Brücken führen, mündet in die See, deren felsiges Ufer vorn mit Bäumen bestanden ist. Auf dem Wasser dient als Staffage ein Floß mit geschwungenem lateinischen Segel, ebenso mehrere Boote. Vorn rechts sind zwei Figuren, rechts unten trägt die Zeichnung die Datierung 1584 Aperilis. Dem Stil nach ist sie in diese frühe Zeit passend, wobei ich allerdings offen halte,

daß sie mit absoluter Bestimmtheit dem Brill nicht zugeschrieben werden kann. Der Baumschlag ist ohne viel Charakter ziemlich weichlich, die Art der Zeichnung kleinlich, die Perspektive mißverstanden. So ist z. B. die zweite weit zurückliegende Brücke beinahe ebenso groß gezeichnet, wie die im Mittelgrund liegende, in Wirklichkeit natürlich nicht größere. Ein Felsen, der sich hinter der Stadt erhebt, zeigt ungefähr die Form der Felsen von 1590. In dieselbe Zeit (1585—89) möchte ich acht Kupferstiche setzen, die Pa. Brill invenit et fecit gezeichnet sind. Es sind 8 kleine achteckige Blätter, von großer Armut der Erfindung und Naivität der Ausführung; Landschaften mit Staffagefiguren. Die Formen der Zeichnung weisen die besprochenen Merkmale des Baumschlages und der Felsen auf. Der Zyklus ist vollständig z. B. im Kupferstichkabinett des Kopenhagener Museums, sowie in dem der Galeria Corsini in Rom zu finden.

Sehen wir nun erst, was für datierte Werke wir aus dem nächsten Jahre haben, und wie sie beschaffen sind, um danach dann undatierte bestimmen zu können[1]).

Die Kupferstiche aus dem Jahre 1590 sind oben bei den Lateranfresken besprochen worden; eine Zeichnung nach dem mit dem Lateranfresko zusammenhängenden Stich befindet sich in den Uffizien. Sie ist im selben Sinne und von größerem Format, so daß sie (dem Stil nach von ihm selber) nach dem Stich gemacht erscheint.

Ebenfalls in den Uffizien hängt das früheste mir bekannte Tafelbild. Es ist dies Nr. 817 des Kataloges. Wir blicken in ein felsiges Flußtal, dessen Hänge mit Bäumen bestanden sind. Rechts oben liegt eine Villa. Der Himmel ist bewölkt, von links oben fällt ein grelles Licht ein. Als Staffage dient eine Jagdgesellschaft.

[1]) Theodor von Frimmel gibt auf p. 136 des Jahrbuches der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in einem Aufsatz über zwei Bilder des Brill in Schloß Ambras einen genauen Auszug aus alten Katalogen und Inventarien, indem er einige hundert Bilder des Brill aufzählt.

Das Bild ist unten links gezeichnet P . . . .o brillo 1591 Es ist wie alle mir bekannten Bilder aus der frühen Zeit[1]), auf Kupfer gemalt. Die Farbe ist kalt, besonders in den im Baumschlag vorherrschenden giftig hellgrünen und gelben Tönen, die durch das grell und unmotiviert von links her einfallende Licht hervorgerufen werden. Die Komposition zeigt nichts Originelles, der Baumschlag ist miniaturartig ausgeführt, im Hintergrund, ebenso wie im Vordergrund, also auch hier noch ganz die alte kleinliche Manier seiner niederländischen Vorgänger. Es folgt nun eine Gruppe von Bildern, die um das Jahr 1600 entstanden sind. Datiert sind davon folgende mir bekannt:

Dresden, Museum 858, Römische Ruinenlandschaft, bezeichnet P. Brill 1600[2]). Es ist ein Blick auf das Forum mit den Säulen des Kastor- und Pollux-Tempels und der Hadrianischen Basilica. Als Staffage dienen Hirten mit ihren Herden, im Hintergrund erheben sich kleinere Häuser und die Kuppel einer Kirche (Peterskuppel?). Die Farben sind nicht mehr so grell, wie auf dem Florentiner Bilde von 1591. Die Beleuchtung ist aber noch sehr primitiv; es fallen von links her zwei parallele Lichtmassen über das Bild, vor und hinter den Forumsruinen; diese selbst bleiben im Schatten liegen. Die natürliche Notwendigkeit ist nicht einzusehen. Das Bildchen macht einen gefälligen Eindruck, ohne jedoch irgendwie ein stärkeres innerliches Gefühl des Künstlers zu zeigen, wie wir es etwa in den Santa Cecilia-Fresken gefunden haben. Es hat, wie fast alle die kleinen Bilder aus dieser Zeit viel von Manier an sich, hauptsäch-

[1]) Baglione und Baldinucci behaupten beide (p. 297 und p. 33) er habe in seinen späten Jahren noch kleine Bilder auf Kupfer gemalt. Ich habe kein einziges seiner kleinen Kupferbilder gefunden, das nicht mit Sicherheit in die Zeit vor oder um 1600 gehörte.

[2]) Es befindet sich im Kopenhagener Museum fast genau die gleiche Komposition, nur alles mehr in die Breite gezogen und mit anderer Beleuchtung, von der Hand Franz Mompers. Nach dem Katalog soll das Bild signiert sein.

Eine Kopie in sehr matten Farben ist in der Galerie Doria in Rom unter „Ignoto fiammingo" ohne nähere Bezeichnung. Eine eigenhändige Wiederholung ist es jedenfalls nicht.

lich in der Komposition: der Künstler bringt dieselben Formen immer wieder an. Die Ruinen der Forumtempel werden einfach zum stehenden Requisit (so z. B. Berlin, Depot des Kaiser-Friedrich-Museums Nr. 691 und 729, Schwerin, Galerie Nr. 110 u. a. m.). Die Staffage besteht immer aus denselben bunt gekleideten Campagnolen mit ihren Herden; meist kommt noch eine Osteria hinzu, ein paar Bäume mit miniaturartig fein ausgeführtem Blattwerk — das ist mit geringen Variationen die Art vieler Bilder aus dieser Zeit. Einige andere stellen See- und Berglandschaften dar, wie z. B. das Schweriner Bild Nr. 110 einen Hafen mit Schiffen; wie wir bereits gesehen, eines seiner Lieblingsthemen. Eine eingehende Besprechung jedes einzelnen mir bekannten Bildes aus diesen Jahren erübrigt sich, da sie eben alle zu gleichförmig sind und keine neuen Momente für die Entwicklung des Meisters geben.

Die Gleichförmigkeit — man möchte beinahe sagen das Handwerkerhafte — und der Mangel an Individualisierung dieser Serie von Bildern erklärt sich daraus, daß er für Kunsthändler malte, die mit seinen Werken einen schwunghaften Handel besonders nach den Ländern nördlich der Alpen trieben, wo seine Bilder ungemein beliebt gewesen sein müssen und auch gut bezahlt worden sind. Baldinucci[1]) sagt darüber: „Sarebbe cosa impossibile il raccontore quante e quante opere uscirono di sua mano e grandi e piccole, perchè oltre a quelle, che fece in publico, non lasciò mai di farne altresì per servizio di diversi mercanti che le mandavano in paesi lontani."

Es ist dies Fabrikmäßige, das er erst in seinen letzten Jahren ganz überwunden hat, naturgemäß ein Schaden für seine Produktion geworden, wenngleich es in späterer Zeit mit Ausnahme einer Epoche nicht mehr so stark sichtbar ist, wie in den Jahren der Jahrhundertwende. Auch für die Betrachtung seiner Werke ist es nicht förderlich, da man in der Folge geneigt war, so ziemlich jede

[1]) P. 32.

Landschaft, wenn sie nur annähernd aus der Zeit stammte, ihm zuzuschreiben, wodurch in manchen Galerien, besonders in den römischen, große Konfusion entstanden ist. Er zeigt in den Bildern dieser Zeit eine große Ähnlichkeit mit Jan Breughel (dem Jüngeren). Man wird indessen die Bilder der beiden verwandten Meister hauptsächlich am Baumschlag und an der Beleuchtung unterscheiden können. Der Baumschlag des Breughel ist noch viel miniaturartiger und zeigt zugleich eine größere Abwechselung der Baum- und Blätterarten, als der des Brill. Die Beleuchtung ist bei Breughel fast durchgängig feiner, als bei unserem Künstler; tiefe blaue und helle grüne (aber nicht grelle) Töne herrschen vor[1]).

Charakteristisch also für diese Art seiner Arbeitsweise sind von datierten Bildern außer dem beschriebenen Dresdener Bild die Landschaft in den Uffizien von 1600 (Katalog 807) in der Pinakothek in München die Flußlandschaft mit der Heilung des Besessenen von 1602, die beiden Landschaften aus der Ambraser Sammlung (Wien) von 1600—1601[2]), Nr. 525 der Augsburger Galerie von 1600, sowie die Landschaften von 1599 in Parma. Von nicht datierten Bildern gehören in die Gruppe die beiden Ruinenlandschaften des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin (im Frühjahr 1906 zur Überführung ins Königliche Schloß bestimmt), die beiden Landschaften der Schweriner Galerie (Nr. 111 Forum und Nr. 110 Hafenbild); in Amsterdam im Reichsmuseum das beste dieser Art, eine sehr belebte Szene auf einem römischen Ruinenplatz mit schönen leuchtenden Farben gemalt, gezeichnet P. Brill. Dresden besitzt noch ein zweites Bild derselben Zeit (Katalog 859); München hat außer der erwähnten Landschaft von 1601 eine Meeresbucht (Katalog 676) und unter dem Namen

[1]) Eine besonders reiche Sammlung von Landschaften Breughels besitzt die alte Pinakothek in München.

[2]) Zuerst publiziert von Frimmel in dem erwähnten Aufsatz des Österreichischen Jahrbuches von 1895. Von dem einen (dem von 1601) befindet sich eine zeitgenössische Kopie im Reichsmuseum zu Amsterdam.

Adam Elsheimers eine kleine hügelige Landschaft (Katalog 1394).[1]) Eine dem Dresdener sehr ähnliche Ansicht des Forums befindet sich in Braunschweig Nr. 542 der Augsburger Galerie (bezeichnet P. B.), sowie die Flucht nach Ägypten der Pinakothek in Lucca sind ebenso wie das Bild des Schlosses in Darmstadt charakteristisch für diese Art seiner Malerei. In vielen Galerien finden wir solche Bilder unter Paul Brills Namen, die manchmal allerdings nichts mit ihm zu tun haben, oder auch nur Atelierarbeiten sind, wie z. B. in Mailand, Brera; nur eines mit der Bennenung „M. e. P. Brill" ist von seiner Hand. Hier indessen eine vollständige Trennung durchzuführen, wäre nutzlos, da der Wert, den die Bilder für uns haben, der ist, uns über den damaligen Stand der Entwicklung des Künstlers und der Landschaftsmalerei überhaupt aufzuklären und wir genug sichere Bilder von seiner Hand haben, um genau über ihn unterrichtet zu sein.

Viel weniger in Manierismus verfallen die Zeichnungen der 90er Jahre des 16. Jahrhunderts. Häufig, wenn auch nicht immer, sind sie Studien nach der Natur. Ganze Blätter, oder doch wenigstens Teile derselben, sind augenscheinlich im Freien im Ansehen der Wirklichkeit entstanden, daher haben sie einen ursprünglicheren und weniger handwerksmäßigen Charakter, als die im Atelier angefertigten Tafelbilder; wie das Dresdener von 1606 oder das Florentiner von 1591. Die auf die beiden oben besprochenen Blätter folgende Zeichnung befindet sich in Weimar und stammt aus dem Jahre 1597. Ebenda ist auch ein anderes undatiertes mit der Brille bezeichnetes Blatt desselben Stiles. Beides sind Darstellungen eines Laubwaldinnern. Der Baumschlag ist nicht so miniaturartig ausgeführt, wie auf seinen Tafelbildern, es ist schon der Versuch erkennbar, einzelne Blattgruppen zu einem Ganzen zusammenzunehmen, ebenso wie auf den beiden Waldzeichnungen im Kupferstichkabinett des Britischen

[1]) Karl Voll hat die Bezeichnung P. Brill nebst unleserlicher Jahreszahl unter dem Rahmen rechts unten gefunden; die von anderer Hand auf die Rückseite geschriebene Jahreszahl 1620 hat nichts mit der Entstehungszeit des Bildes zu tun.

Museums, von denen eine die Datierung 1599 trägt. Alle diese Blätter haben als Hauptstück einen großen, stark heraustretenden Baum, meist mit kahlen, in der Luft freiliegenden Wurzeln von gekrümmter Form, wie man sie in größeren Wäldern häufig findet. Er scheint in dieser Zeit eine große Vorliebe für solche, uns etwas romantisch anmutenden Objekte gehabt zu haben; wir finden dieselbe Art noch auf zwei anderen unbezeichneten Zeichnungen des Britischen Museums, einem Blatt in Berlin,[1]) sowie auf einer großen Anzahl von Stichen nach seinen Zeichnungen, wie z. B. in Paris, Bibliothèque Nationale, unter den Stichen seines Schülers Wilhelm Neulandt.

Das Datum 1598 tragen zwei Zeichnungen im Louvre, denen als Pendant sich eine undatierte dritte, an Inhalt und Form gleiche, anschließt. Die erste zeigt einen Park mit Villa und Tor an den Ufern eines Sees; vornehme Gesellschaft, Kavaliere und Damen beleben den Garten und vergnügen sich mit Bootfahren. Auf der zweiten sehen wir in eine lachende Sommerlandschaft, in der die Ernte in vollem Gange ist; ein Teil der Schnitter ist mit Mähen und Binden der Ähren beschäftigt, während ein anderer Rast bei einer Mahlzeit hält. Auf dem dritten Blatt endlich sind die Bäume kahl geworden, die Blumenstöcke im Garten werden aufgebunden, Holz wird gefällt und Reisig zum Vorrat ins Haus getragen. Es ist also eine Reihenfolge von Frühling, Sommer und Winter. Ein viertes Blatt, den Herbst darstellend, dürfte fehlen; jedenfalls habe ich es nirgends finden können. Diese Blätter verdienen etwas ausführlicher behandelt zu werden, weil sie für Paul charakteristisch sind und in Zusammenhang mit späteren Werken stehen. Das Thema der Jahreszeiten war ein beliebtes (denken wir nur an die Sala Ducale), infolge der Gelegenheit, Landschaften in verschiedener Stimmung vereinigen zu können. So sind auch diese drei Blätter ein Entwurf zu einem Zyklus, den er wenig später (wohl etwa um

[1]) Eine Wiederholung befindet sich in Florenz (Uffizien), eventuell aber nur eine Kopie aus der Zeit.

1600) noch einmal genauer ausgeführt hat und den wir aus den Stichen des Josse Sadeler kennen (z. B. Paris, Bibliothèque Nationale): Die zwölf Monate. Es sind immer zwei Monate zusammen auf einem Blatt: Januar mit Februar und so fort. Teils sind Ansichten von Rom dazu benutzt, wie beim Januar und Februar eine allerdings sehr verschobene und zurechtgemachte Vedoute der Piazza del Popolo. Die drei Louvrezeichnungen lassen sich in den Bildern des März und April, November-Dezember, Mai-Juni und Juli-August wiedererkennen. Im Stil fallen die Stiche, die Eigenarten der Sadelerschen Hand abgerechnet, ganz mit den Zeichnungen von 98 zusammen. Auf diese Zeichnungen werden wir später bei Gelegenheit nochmaliger Behandlung des Jahreszeitenthemas noch einmal zurückkommen.

Direkt vor dem Objekt entstanden sind nun die Zeichnungen, die bemerkenswerte Punkte von Rom wiedergeben, so aus dem Jahre 1600 einige Ruinen (scheinbar vom Palatin und einer nicht mehr vorhandenen an der antiken Wasserleitung [Uffizien]). Sie zeigen eine sorgfältige, aber trockene Wiedergabe des Gegenstandes (wie z. B. die Blätter in den Uffizien von 1600, welche Ruinen vom Palatin, das Nymphäum usw. darstellen). Hierher gehört auch eine Zeichnung der Bocca della Verità mit Santa Maria in Cosmedin und dem Tempel, die sich unter den anonymen Blättern des Kupferstichkabinetts in Kopenhagen befindet.

Auch aus den Zeichnungen zeigt sich, wie unitalienisch Brill und wie unbeeinflußt von Italienern seine Kunst gewesen ist. So wie die Zeichnungen schwunglos, man könnte sagen temperamentlos, sind, so wenig haben sie Ähnlichkeit mit einer Skizze von Tizian oder einem anderen italienischen Meister. Es ist die ihm überkommene niederländische Manier der älteren Generation eines Hans Boll oder Valkenburgh, die er durch das Verständnis für malerische Wirkungen, das er dem Lande verdankt, in dem die Sonne wirklich scheint, verbesserte und verfeinerte. Er bleibt aber da, wo er nicht in unangenehmen Manierismus verfällt, wie

in seinen Tafelbildern, in dieser ersten Zeit ein nordischer Kleinstädter von etwas trockener Art (mit alleiniger Ausnahme der Ceciliafresken), bis er nun in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts seine Stilwandlung begann zu der die Cecilia-Fresken[1]) den Auftakt bilden; nicht durch einen ihm nach Gesinnung und Abstammung fremden Italiener, sondern durch einen gleichfalls in Rom lebenden, ihm künstlerisch überlegenen Landsmann: durch Adam Elsheimer.

[1]) Die psychologische Erklärung dafür, daß die Tafelbilder in einer Zeit, in der die Fresken einen entschiedenen Fortschritt zeigen, noch in der alten Manier bleiben, liegt wohl darin, daß er im Bewältigen größerer Wandflächen selbst großzügiger wurde, wie ja auch die Lateran-Landschaften nicht so kleinlich sind, als seine ersten Tafelbilder. Um im kleinen Format freier werden zu können, bedurfte er eines Vorbildes, das ihm gerade im Kleinen Größe zeigte.

IV. DIE STILÄNDERUNG

DIE ZWEITE PERIODE

Wann Adam Elsheimer[1]), der Frankfurter, nach Rom gekommen ist, steht nicht fest. Sicher ist nur, daß er bereits im Jahre 1600 in Rom gewesen ist. Mander erwähnt ihn 1604 „schon einige Jahre in Rom“ und eine seiner Zeichnungen ist Rom 1600 datiert. Ganz im Gegensatz zu Brill muß er früh selbständig gewesen sein, da er bereits mit 19 Jahren einen Schüler hatte; auch etwas, das rein äußerlich seine Überlegenheit über Brill dartut, die aus seinen Bildern überzeugend zutage tritt. Niemals hat Brill, auch kaum in seiner letzten und besten Periode, als er alles von Elsheimer gelernt hatte, was er lernen konnte, in seiner Landschaft die Duftigkeit der Luft, die Ungesuchtheit der Komposition und die Tiefe und Schönheit der Farbe erreicht, die wir in Elsheimers Gemälden bewundern. Ihr kleines Format tut dabei nichts zur Sache. Er zeigt uns selber am besten, wieviel größere Wirkungen — auch räumlich — ein stärkeres Talent in kleinen Bildern erreichen kann, als ein schwächeres mit großen Flächen. Bode erwähnt ganz flüchtig ohne nähere Begründung einen Einfluß „des in Rom lebenden Malers Paul Brill und der Caracci“[2]). Da uns Elsheimer aber schon in den frühesten seiner Bilder in Rom als fertiger Künstler entgegentritt, so kann ich nicht recht einsehen, worin dieser Einfluß bestanden haben soll. In Elsheimers Bildern findet sich jedenfalls nichts von der Art der besprochenen Stücke des Brill. Wohl aber findet sich schon viel von Elsheimer in den

[1]) Wilhelm Bode, Adam Elsheimer, Jahrbuch der Königl. preuß. Kunstsammlungen, Band I.

[2]) Auch bei Elsheimer kann ich keine Spur von einem Caraccieinfluß entdecken. Überhaupt wird, wie ich glaube, die Kraft des Einflusses bestimmter italienischer Meister auf die damaligen Deutschen (Niederländer rechneten damals noch dazu) bedeutend überschätzt. Es ist außer dem Einfluß des Landes selbst wohl mehr der Gesamteinfluß italienischer Kunst, worunter alle Künste zu verstehen sind, als der eines einzelnen Meisters.

Bildern des Brill, die aus dem Ende des ersten Jahrzehntes des neuen Jahrhunderts stammen; und je weiter wir seine Werke verfolgen, desto mehr nimmt er sich die Elsheimersche, trotz der kleinen Bilder großzügige Art zum Muster, desto mehr finden wir in seinen Werken die großen massigen Baumgruppen mit einem einheitlich zusammengefaßten Baumschlag, finden wir die leicht ansteigenden grünen Matten mit dem darauf spielenden Sonnenlicht; aber erst in seiner letzten Zeit ist er so weit, eine Lichtstimmung geben zu können, wie sie Elsheimer schon viel früher zu malen verstanden hat. Es scheint mir auch psychologisch begründet, daß Brill die Elsheimersche Art angenommen hat. Wir haben in einigen der letzten Werke der 90er Jahre und der ersten Jahre nach 1600 ein Streben nach großzügiger Form, besonders im Baumschlag und in der Komposition gesehen — ich erinnere nur an die Cecilia-Fresken und die Zeichnungen der Jahreszeiten. Er selber hatte nicht so viel Stilgefühl, um im Ringen mit der Form Sieger zu bleiben. Die Sprache der großen Italiener klang seinem Ohre fremd; mit ihren vollen, schweren Farben und ihren Landschaften voll Ruhe und Tiefe (räumlich und innerlich), wußte er nichts anzufangen; da erschien ihm der stammverwandte Deutsche wie eine Rettung; er studierte seine Art, dann kopierte er sie und endlich, als Elsheimer schon gestorben war, da hat er sie in seinen letzten Werken, wenn auch nicht vollständig erreicht, so doch vollständig verstanden.

Die genaueren einzelnen Beziehungen werden wir bei der Besprechung der einzelnen Bilder hervorheben. Ich möchte hier nur auf eine Stelle in Bodes Aufsatz hinweisen, in der er Elsheimers Einfluß, den er auf Brill nicht erkannt hat, sogar auf den Künstler ausdehnt, als dessen geistiger Ahne Brill sonst immer genannt wird, auf Claude Lorrain: „Die Wahl der Motive aus der italienischen Landschaft, namentlich aus der Nachbarschaft von Rom, das Gefühl für Größe und plastische Gruppierung, die massigen Baumgruppen mit ihren sanft geschwungenen Linien, die schönen

Formen der mächtigen Bäume, unter denen die Steineiche mit Vorliebe dargestellt wird, der stille Zug der Wolken, das stimmungsvolle Spiel des Lichtes und der Luft: das alles sind die charakteristischen Eigenschaften der Werke beider Künstler;" und weiter unten: „Elsheimer .... dem sie (Claude Lorrain u. Poussin) viel mehr verdankten, als ihren eigentlichen Lehrern, die ihm als Künstler weit unterlegen waren."

Ehe wir indessen auf diese weitere Entwickelung eingehen, bleiben uns noch eine Reihe von Fresken zu betrachten, die ebenfalls sein wechselndes Stilgefühl, wenn auch durch die andere Art der Malerei bedingt, in anderer Weise zutage treten lassen. Es sind dies die Fresken im Vatikan, in Santa Maria Maggiore und im Casino und Palazzo Rospigliosi[1]).

Das erste Werk, das wir besprechen wollen, ist dasjenige, was auf die Zeitgenossen wohl von allen seinen Werken den größten Eindruck gemacht hat, und zwar in erster Linie seiner Größe wegen. Es ist das Fresko in der Sala Clementina des Vatikans, von dem Baldinucci[2]) mit folgenden Worten berichtet: „Anche Clemente VIII. volle opere sue e nella sua bella sala fecegli fare a fresco quel

[1]) Es werden von Mander, Baglione und Baldinucci noch verschiedene Fresken erwähnt, welche teilweise nicht mehr vorhanden, teilweise nicht zu meiner Kenntnis gekommen sind. Und zwar folgende:

1. Sechs Landschaften für den Sommerpalast des Papstes; es kann sich nur um die Villa Giulia handeln, in der mir indessen nichts von Landschaftsfresken von ihm bekannt geworden ist.
2. Landschaften für die Familie Matthei; es ist mir nicht möglich gewesen, trotz aller Versuche Zugang zum Palazzo Matthei zu erhalten, ich kann also nichts über diese Bilder sagen.

Da Mander 1604 schrieb, stammen diese Fresken also aus der Zeit vor 1604.

Baglione und Baldinucci erwähnen Fresken im Giardino dei Padri theatini. Dieser existiert infolge des Neubaues auf dem Monte Cavallo nicht mehr.

Das „Jüngste Gericht" in der Chiesa Nuova ist nicht mehr vorhanden.

Vögel auf dem Fresko der Capelletta di San Francesco im Gesù. Das Fresko ist derartig nachgedunkelt in der absolut lichtlosen Kapelle, daß sich auch mit davorgehaltenen Lichtern nichts mehr davon unterscheiden läßt.

[2]) VIII, p. 31.

grande et bellissimo paese, di sessantotto piede, ove ei fece vedere San Clemente gettato in Mare coll Ancora al collo.“ Ob das Maß richtig ist, weiß ich nicht, jedenfalls ist das Fresko ungewöhnlich groß und bedeckt die eine Schmalwand des Saales in ganzer Breite und halber oberer Höhe. Die Sala Clementina wurde von Clemens VIII. laut der darin angebrachten Inschrift 1596 renoviert; von Mander setzt das Fresko in das Jahr 1602, was mir nach dem Stil der Malerei auch richtig scheint.

Im Darstellungsobjekt ist die Szene dem ca. 13 Jahre älteren Jonas-Fresko der Scala Santa sehr ähnlich. Hier wie dort wird ein Mann vom Schiff über Bord geworfen; in der Ausführung zeigt sich nun aber doch ein gewaltiger Unterschied[1]). Das Meer hat nicht mehr die merkwürdigen gezackten Wellen, sondern flutet ruhig in langen Wogen gegen eine sich weit in das Bild hineinziehende felsige Küste, auf der sich im Vordergrund eine Gruppe großer Bäume erhebt, deren Baumschlag schon bedeutend einheitlicher aufgefaßt ist, als wir bisher in seinen Werken jemals gefunden haben, Der Himmel ist mit leichtem grauen Gewölk überzogen, durch das die Sonne auf das Meer und auf das geblähte Segel des Schiffes fällt. Eine gewisse Ruhe, die allerdings wohl auch in den großen Dimensionen des Fresko ihren Ursprung hat, sticht wohlwollend gegen die Unruhe und Überfüllung der Fresken der früheren Zeit ab; die Beleuchtung ist klar und richtig wiedergegeben. Wenn man nun auch in diesem Fresko noch nicht direkt Elsheimerschen Einfluß nachweisen kann, so doch auch keinen italienischen. Das Galatea-Fresko aus der Farnesina, an das man denken könnte, hat er doch auch schon 1589 gekannt. In diesem Clementina-Bilde stammt wohl die Verbesserung besonders in der Darstellung des Meeres aus wirklicher Naturbeobachtung, sowie auch aus der durch das Studium größer gewordenen Malfertigkeit.

[1]) Die Personen des Schiffes scheinen von einer Hand, die auch bei der übrigen Ausschmückung des Saales tätig war, wie z. B. bei dem gegenüberliegenden Fresko der anderen Schmalwand.

Der Fries[1]) im Nebenzimmer der Sala Clementina (jetzt das Vorzimmer zur Wohnung des Major Domus, infolgedessen ziemlich schwer zugänglich), ist so nachgedunkelt und schlecht erhalten, daß wir in dem ziemlich düsteren Raum und bei der durch Diener usw. sehr erschwerten Beobachtung keine bestimmten Aussagen über die Landschaften machen können. Sie scheinen aber aus derselben Zeit, wie das Fresko im Saale zu sein.

Casino Rospigliosi.

Einen ganz anderen Eindruck macht nun der Zyklus, den wir in der Zeitfolge jetzt betrachten wollen. Es ist dies die Darstellung der vier Jahreszeiten im Casino des Palazzo Rospigliosi. Wie sehr sie auch den Zeitgenossen gefielen, zeigt eine Dichtung, die in allerdings recht schwülstigen Hexametern den Neubau des Palazzo Respigliosi (damals Bentivogli) behandelt[2]).

Von dem Casino mit den Brillschen Jahreszeiten heißt es da folgendermaßen:

Atria Phidiaco scalpro lucentia surgunt
Inque pavimento formant insignia gentis
Principiis hinc illinc proprio fulgore corusca.

Es folgt die Beschreibung der Aurora und heißt dann:

Quator anno tempori.

Stant dextra levaque Poli circumdata signis
Tempora cum spatiis, quae volens[3]) circulus anni
Dividit in partes alios rediturnus in orbes
Ver Zephiro spirans vectit de flore coronis
Datque novis flantis visidis primordia vitae
Arboribus gaudens foecundasque frugibus aestas
Spicea serta gerit, Phoebi nigrata colore

[1]) Baldinucci p. 31: „Dipinse anche nel salotto poco lontano alla Sala in un fregio varie paesi."

[2]) Arch. Vat. Borg. IV, 50: Horti Quirinalis illustrissimi et reverendissimi Cardinalis Burghesii Carmen Gregorii Portii Anconitani".

In einer Handschrift des 18. Jahrhunderts, Die Kenntnis dieser Schrift verdanke ich Herrn Dr. Robert Eysler in Wien.

[3]) Volens in der Handschrift jedenfalls für Volvens verschrieben, ebenso fehlerhaft in Vers 6 „faecundasque"; das que ist überzählig und unmöglich im Versmaß.

Pomifer autumnus, sertis redimitus Iacchi
Ebria despumat calcatis praela racemis.
Horrida fugit hyems tremuto vertigia gressu
Et canis hirsuta comis, hirsuta capillis
Imbre rigat campus viribus montana fatigat.

Da der Neubau des Kasinos ca. 1604 erfolgte, so werden wir nicht fehl gehen, wenn wir die Landschaften etwa in das Jahr 1605 setzen.

Bei dem Frühlingsbilde variierte er dasselbe Thema wie auf der Zeichnung von 1598: Den Park mit der Villa und vornehmer Gesellschaft, nur daß hier alles weiter ausgedehnt scheint: der Garten erstreckt sich weit nach hinten, die Villa erhebt sich zwischen großen runden Baumgruppen, gerade solchen, wie wir sie z. B. auf dem Elsheimerschen frühen Bilde der Flucht nach Ägypten (in Wien) finden. Rechts vorn erhebt sich eine Gruppe von Bäumen und blühenden Sträuchern hinter einem Brunnen. Die Blätter sind da, wo das Licht sie trifft, deutlich — vielleicht zu deutlich — ausgeführt. Wo sie im Schatten liegen, ist der hier einigermaßen gelungene Versuch gemacht, sie in Gruppen zusammenzufassen. Freilich stehen die Bäume noch steif und unbeholfen da, von schönen und „sanftgeschwungenen" Linien ist noch nichts zu spüren; aber der Unterschied in der Ausführung und der Auffassung ist da und zeigt das Streben nach dem, was Elsheimer schon konnte, eben der plastischen Gruppierung und Zusammenfassung einer Landschaft.

Ebenso wie bei dem Frühlingsbilde sehen wir dies Bemühen auf den anderen drei Fresken. Auf dem Sommer- sowohl wie auf dem Herbstbilde finden wir die runden Baumformen, die wir bis dahin noch nicht in seinen Werken, wohl aber in denen des Elsheimer auftreten sehen. Auch die sanftgeneigten grünen Hänge, mit dem zerstreuten Lichte weisen auf die Landschaften des jungen Deutschen, deren „charakterische Eigentümlichkeiten" Bode sie nennt. Am wenigsten beeinflußt scheint das Winterbild, hauptsächlich wohl aus dem einfachen Grunde, weil die Bäume kahl und die

grünen Hänge Schneehalden geworden sind, indessen ist das schwebende Licht des nebligen Wintertages, in dem sich im Hintergrund die verschneite Stadt erhebt, sehr fein getroffen, wie ja überhaupt die Niederländer wohl das größte Talent besaßen, den reizvollsten Winterstimmungen Ausdruck zu geben.

Also haben wir als Charakteristika des Stilwechsels: Anfänge des veränderten Baumschlages, runde Formen, Streben nach Zusammenfassung der Laubmassen, sanft geneigte, von der Sonne beschienene Flächen und wachsendes koloristisches Empfinden.

Dieselben Eindrücke erhalten wir von den Fresken, die sich in der Sakristei der Capella Sistina von Santa Maria Maggiore befinden[1]).

Die Rechnungen dieser Kapelle aus den Baujahren 1586/90 befinden sich im vatikanischen Archiv und detaillieren genau alles, was sich in der Kapelle von Kunstwerken und Architektur befindet. Die Landschaften der Sakristei werden nicht erwähnt, sie passen auch nach dem Stil nur in ungefähr dieselbe Zeit wie die Fresken des Rospigliosi-Casinos; da sie Mander nicht erwähnt, sind sie vermutlich 1604 noch nicht vorhanden gewesen.

Es sind sechs Landschaften in Halbkreisform, die unmittelbar unter der Decke in die Dekoration des Raumes eingefügt sind. Vier davon sind Flußlandschaften, die beste wohl die, auf welcher zwischen grünen Matten und unter großen überhängenden Bäumen der Fluß eine kleine Kaskade bildet. Auf diesem Bilde merken wir die Änderung des Stiles hauptsächlich in der um vieles verbesserten Beleuchtung — es liegt etwas wie eine friedliche und behagliche Mittagsruhe über dem freundlichen Flußtal — und in der Zeichnung der Naturformen; die Felsen des Hintergrundes erheben sich frei und ohne Schablone. Die Bäume im Vordergrund,

[1]) Titi p. 256 „La sagrestia che serve . . .; e i paesi sono di Paolo Brilli". Ebenso Baldinucci und Baglione.

vor allem der sich weit über den Bach neigende, haben die etwas grotesken Formen der früheren Werke verloren. Der Baumschlag ist, wie auf den Kasinofresken, zusammenfassend und fällt nur an ganz vereinzelten Stellen noch etwas ins Kleinliche.

Auch die Komposition ist frei und natürlich, sie zeigt das zusammengesetzte und kulissenhafte viel weniger stark. So macht die ganze vom Beschauer aus rechte Hälfte des Bildes den Eindruck vollster Natürlichkeit und Zwanglosigkeit, die linke allerdings, also das rechte Ufer des Baches, enthält noch etwas Absichtlichkeit in den liegenden Baumstümpfen und dem auf einem etwas merkwürdigen Erdhaufen sich erhebenden Stamme. So sind auch die drei anderen Flußlandschaften reizvoll in der Behandlung des Lichtes. Auf dem Bild mit dem massigen, von einer Befestigung gekrönten Berg eine Abendstimmung; auf dem der drei Segelschiffe eine Morgenstimmung, deren Reflex auf dem ruhigen Wasser verhältnismäßig gut und mit Interesse an der Beleuchtung wiedergegeben ist. Es ist dies ein Problem, das ihn noch lange, fast bis zu seinem Tode beschäftigt hat — seiner Lösung hat er die beiden schönsten Tafelbilder zu verdanken, die mir von ihm bekannt geworden sind. Diese Fresken sind die ersten, in denen ihn ernsthaft eine solche Lichtwirkung beschäftigt; von den Scala Santa Bildern ganz zu schweigen, ist auch in der Sala Clementina von diesem Bestreben noch nichts zu bemerken. Auf dem Bilde der drei Segelboote fällt er übrigens bezüglich der Felsformen noch einmal — wohl das letzte Mal — in sein altes Felsenschema zurück und läßt am Ufer sich einige Felsen erheben, die aus dem Jahre 1590 stammen könnten.

Die beiden letzten Bilder zeigen zwei waldige und felsige Gegenden; das eine dadurch ausgezeichnet, daß die hervorragendste Stelle, die Mitte, von einem Nadelholzbaum eingenommen wird, scheinbar von einer Lärche, wie das seltsam herunterhängende, haarähnliche Nadelgrün des Baumes erkennen läßt. Das zweite Bild zeigt eine tiefeingerissene Kluft im Walde, über die ein Holzsteg führt. Um

Tiefe in das Bild zu bringen, sieht man durch die Kluft in der Ferne eine Kirche auf einer Anhöhe liegen.

Auch diese beiden Bilder sind von freier Komposition und natürlicher Zeichnung. Allerdings läßt hier die Beleuchtung wieder zu wünschen übrig, die nicht ganz motivierte grelle Lichter auf den Waldboden fallen läßt, und ebenso die Kirche des zweiten Bildes in einem auf natürliche Weise schwer zu erklärenden Glanze zeigt. Er läßt sich nur durch die Erwägung verstehen, daß er nötig war, um den Hintergrund in der Tiefe mehr hervortreten zu lassen.

Trotzdem sehen wir auch in diesen Fresken den unbedingten Fortschritt seinen früheren Werken gegenüber, den seine Stiländerung bedeutet. Es ist natürlich, daß er noch nicht ausgeglichen ist, gelegentliche Rückfälle in seine frühere Manier sind noch häufig. Vor allem ist eben hier die Sorgfalt auffallend, die er auf die Beleuchtung gelegt hat und auch hier wird man kaum fehlgehen, wenn man diesen Anfang der Behandlung eines Lichtproblems auf das Vorbild des Elsheimer zurückführt, in dessen Bildern wir Lichtprobleme mit großer Liebe und vielem Können behandelt sehen, wie z. B. auf dem Berliner Bild des Kaiser Friedrich-Museums (Katalog Nr. 664 A); die Abendstimmung mit den ganz feinen rosaverschleierten grünen Tönen. Es scheint mir überhaupt die Liebe zu Lichtproblemen der Landschaft mehr im Nord- als im Südländer zu liegen; denn da in Italien doch im ganzen ein gleichmäßigeres Klima herrscht, als nördlich der Alpen, und Nebel und Schnee doch zu den Seltenheiten zählen, ist das Bild einer Landschaft ein viel stetigeres. Es gibt nicht soviel Kampf zwischen Sonne und Finsternis als bei uns, der den Künstler auf fortwährend wechselnde Beleuchtungen aufmerksam macht und ihn zum Studium des wechselnden Lichtes antreibt; und es ist wohl auch kein Zufall, daß die großen Landschafter der späteren Generation alle Niederländer — vom größten Beherrscher des Lichtes, Rembrandt, ganz zu schweigen — oder Venezianer, die doch soviel, durch gleiches Klima begründetes mit

den Niederländern gemeinsam haben, gewesen sind, wie z. B. der vielleicht feinste Landschafter italienischer Nation, Francesco Guardi.

Die vollständig vollzogene Änderung seiner Darstellungsweise erkennen wir in seinen letzten Fresken, die er malte, in den Landschaften, welche sich im Palazzo Rospigliosi befinden. Baglione[1]) erwähnt die Malerei mit folgenden Worten: „Vi ha rappresentato col suo penello una pergolata d'uve diverse con varei animali dal naturale assai belli ed eccelenti. E vi sono alcuni paesi vaghissimi che furono da lui felicemente condotti." Zunächst ist es nun allerdings merkwürdig und ganz aus seiner sonstigen Art fallend, daß er die Deckendekoration der Loggia — eine dichte Weinlaube mit vielen Tieren, Vögeln, Schmetterlingen, Bienen usw. und schweren lockenden Trauben — wirklich gemalt haben sollte. Nun hat er ja allerdings, wie erwähnt im Gesu ebenfalls die Tierstaffage für eine Landschaft seines Landsmannes Giuseppe Peniz gemalt; und nach der Art der Bemerkung, in der Baglione den naturalistischen Reiz der Dekoration hervorhebt, scheint sie sich auch einer solchen Beliebtheit erfreut zu haben, daß er sich wohl kaum über den Maler getäuscht hat. Übrigens war Baglione als Direktor der San Lucu-Akademie über deren Mitglieder wohl einigermaßen unterrichtet. Es gehört jedenfalls diese Dekoration zum Besten, was Brill uns hinterlassen hat; die in dem Geranke herumkletternden und fliegenden oder ruhig auf einer Stange der Laube sitzenden Tiere sind mit einer feineren Empfindung für Raum eingefügt, als er oft in seinen Landschaften bewiesen hat. Außerdem sind sie wirklich von großer Naturwahrheit, wie z. B. der Pfau oder die beiden Reiher. Bezüglich der reizenden Putten, die außer den Tieren das Geranke beleben, hat Robert Eisler in dem erwähnten Aufsatz des Burlington Magazin den Nachweis gebracht, daß sie von Guido Reni sind. Allerdings schlagen sie durch ihre Grazie

Palazzo Rospigliosi.

[1]) Bezüglich des Raumes siehe Eysler p. 316.

und leichten Bewegungsmotive die Malerei des Niederländers noch um ein bedeutendes.

Da der Palazzo Rospigliosi nicht vor 1605[1]) begonnen wurde, so dürfen wir schon aus äußeren Gründen die Fresken nicht vor ungefähr 1609 ansetzen. Auch die Stilkritik weist uns auf diese Zeit hin. Es sind in der Loggia unter dem besprochenen Weingeranke elf Landschaften, ebenso wie in Santa Maria Maggiore im Halbkreis gemalt. Hier finden wir aber keine Rückfälle in frühere Stilperioden mehr wie auf den letztbesprochenen Landschaften. Weite und freie Gegenden öffnen sich dem Blick: Flußtäler, nicht mehr von steilen Felsen, sondern von sanft aufsteigenden grünen Matten eingerahmt, verlieren sich in der Ferne; nichts ist mehr eingeengt, offenes Feld zieht sich bis tief hinein in die Bilder, die an horizontaler Ausdehnung mächtig gewachsen sind. Die großen Bäume des Vordergrundes wurzeln frei und natürlich im Boden, der Baumschlag ist fest zusammengefaßt. Die entfernt erscheinenden Baumgruppen haben die nun für ihn charakteristisch gewordene, von Elsheimer übernommene runde Form. Auch wo eine Stadt erscheint, haben sich die Architekturformen veredelt. Wir haben nicht mehr das phantastische Konglomerat von Stilformen vor uns, wie wir es früher sahen, sondern einheitliche Gebäudekomplexe. Die Komposition ist großzügig und erreicht in manchen Bildern, wie z. B. bei der Landschaft mit den badenden Jünglingen im Vordergrund etwas geradezu Claude Lorrain'sches[2]) in dem weiten Ausblick auf das Meer über die Erhöhung im Mittelgrund des Bildes fort. In jeder einzelnen dieser Landschaften finden wir dieses Ausklingen der Landschaft in den Hintergrund hinein; es ist fast wie ein Schwelgen im Unendlichen einer Fernsicht und zugleich damit ist naturgemäß das wechselnde Spiel des Lichtes ein noch belebteres geworden; denn hier auf den weiten Flächen

[1]) Bezüglich des Datums siehe Eysler p. 313.

[2]) Für dieses Fresko trifft in der Tat der oben zitierte Bodesche Ausspruch nicht zu.

ist Platz genug für den Künstler, die verschiedenen Beleuchtungen ansetzen, anschwellen und verklingen zu lassen. Das Verschwimmen im Lichten ist z. B. besonders glücklich getroffen auf dem Bilde des weiten Flußtales mit zwei Gebäuden vorn links (unter dem sitzenden Adler), wie die Krümmung des Flusses im flutenden Licht der schon tief stehenden Sonne sich verliert. Oder wie auf einer weiten Ebene (auf dem Bild unter dem Pfau), noch heller Schein liegt, während eine dunkle Wolkenmasse das Licht von den davorliegenden Hügeln mit dem düsteren Schlosse abhält, ist so gut, daß die italienischen Landschafter seiner Epoche, wie etwa sein Schüler Agostino Tassi oder sogar die Caracci ihm das wohl kaum hätten nachmachen können. Auch sein beliebtes Thema, die Bucht am Meer, ist hier vertreten; weit und ruhig breitet sich die Fläche der See aus, die Felsen des rechten Ufers haben nichts Gezacktes mehr. In gefälligen, natürlichen Formen steigen sie auf, während dazu kontrastierend das linke Ufer flach ist. In diesen Fresken hat er soweit, wie es ihm überhaupt möglich war (einige Bilder seiner letzen Lebensjahre ausgenommen) auch das erreicht, was Bode an Elsheimer und Claude so lobt, die Schönheit der Form. „Schönheit der Form" — so vage und dehnbar der Begriff auch sein möge, finden wir vielleicht nicht in diesen Fresken, aber jedenfalls eine gewisse Anmut sowie ein Streben nach Leichtigkeit und natürlicher Freiheit in Zeichnung, Komposition und Farbe.

Mit diesem Freskenzyklus ist Paul Brill mit der durchgreifenden Änderung seiner Malweise fertig. Wohl hat er seinen Stil nachher noch geändert, aber das sind, wie wir sehen werden, keine prinzipiellen Änderungen mehr, wie wir zwischen den Fresken von 1589 und den von 1609 bemerkt haben. Wenn wir nicht annehmen wollen, daß ein später gemalter Freskenzyklus verloren gegangen ist, so ist dies seine letzte Wandmalerei geblieben; aus welchem Grunde, weiß ich nicht. Zu bedauern ist es jedenfalls, denn er

hätte mehr darin leisten können, als in den uns bekannten früheren Freskowerken.[1])

TAFELBILDER

Noch deutlicher wie in den Fresken tritt die Stiländerung in den Tafelbildern und Zeichnungen des Meisters auf; es dürfte aber ebenfalls schwer fallen, alle Bilder dieser zweiten Periode aufzufinden und zusammenzustellen. Ich habe manche nur aus Stichen kennen gelernt; besonders scheinen die großen englischen Privatgalerien reichlich an Gemälden der letzten Zeit zu sein. Indessen haben wir auch hier Kenntnis einer Reihe von Werken, die es uns ermöglicht, den weiteren Entwickelungsgang des Meisters bis zu seinem Tode zu verfolgen.

Ganz so häufig wie die Bilder aus den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts sind seine Werke nun allerdings nicht mehr. Sie sind auch nicht mehr so handwerksmäßig hergestellt, mit Ausnahme einer Epoche, wie wir sehen werden, und ihr Format ist bedeutend größer geworden. Er malt nicht mehr auf die kleinen Kupferplatten, sondern auf Holz und auf Leinwand.

Nur im Stich von Dequeroulles bekannt geworden ist mir ein Bild, das in die ersten Jahre des 17. Jahrhunderts, in die Übergangsperiode fällt.[2]) Obgleich man die Eigenheiten des Stechers in Betracht ziehen muß, zeigt doch das Bild die charakteristischen Merkmale des Übergangsstiles in der Komposition. Der Hintergrund ist schon mehr zurückgetreten und die Baumgruppen bekommen ein etwas anderes Aussehen, während im Vordergrund

[1]) Eines der Rospigliosi-Fresken bietet uns den Anhalt, zwei seiner Tafelbilder, die im Katalog des Louvre gänzlich unberechtigter Weise dem Mattheus zugeschrieben werden, für Paul in Anspruch zu nehmen: das Fresko mit der Hirschjagd, das in Komposition und Staffage vollständig mit der Hirschjagd des Louvre übereinstimmt. Damit ist auch für die beiden Pendants sowohl Autor wie Datum festgelegt.

[2]) Im Britischen Museum, Kupferstichkabinett „Les Chèvres".

noch die alten Kulissen-Ruinen aufgebaut sind, durch die hindurch man ein verfallenes antikes Gebäude erblickt, das in der früher besprochenen grellen Beleuchtung glänzt. Man wird also nicht fehl gehen, wenn man das Bild etwa in die Jahre 1603/04 setzt.

Wenige Zeit später entstand ein Bild, das sich im Boymans Museum in Rotterdam[1]) befindet: Der Heilige Hieronymus in einer Höhle mit seinem Löwen. Die Höhle des Heiligen verdankt er wohl seinen Naturstudien in Tivoli. Wir kennen eine Zeichnung im Prente-Kabinett in Amsterdam, die uns auch die Datierung des Bildes erleichtert, aus dem Jahre 1606, welche die Sibyllengrotte in Tivoli zum Vorwurf hat. Ganz ähnlich ist auf dem Rotterdamer Bild die Felsenkluft beschaffen: Steile, glatte Wände, an denen rankendes Gesträuch herabhängt. Die Farbe der Wände ist in tiefen goldigen Tönen gehalten, zu denen das frische Grün der Bäume des sonnenbeschienenen Hintergrundes in effektvollem Kontrast steht. Die Lichtwirkung ist eine bedeutend bessere geworden, im Vergleich zu den doch nur wenige Jahre früher gemalten kleinen Kupfern, wenn das Bild auch nicht, wie der Katalog etwas enthusiastisch sagt, „baigné de lumière" ist. Allein auf Naturstudien kann diese Änderung nicht beruhen; er ist doch vorher lange genug in Italien gewesen und es ist nicht anzunehmen, daß ihm gerade zu dieser Zeit auf einmal eine große Erkenntnis kam. Auch die italienischen Meister[2]) kannte er alle schon früher, es ist also auch das nicht einzusehen, warum er sie mit einem Male verstehen lernen sollte — falls man überhaupt etwas Gemeinsames fände. Es muß also noch etwas sein, das er in diesen Jahren kennen ge-

[1]) Katalog Nr. 38 p. 35. Das Bild ist signiert P. bril.

[2]) Baglione schreibt die Stiländerung, wie auch Baldinucci dem Einfluß der italienischen Meister zu, dies Urteil dürfte aber wohl weniger auf Stilkritik als auf nationalem Stolz basieren, denn für den Italiener war es klar, daß — wie es ja auch richtig war — sie den nördlichen Völkern überlegen waren. Folglich mußte eine Verbesserung bei einem Fremden durch italienischen Einfluß kommen. Sie übersahen dabei aber das Moment der Stammesverschiedenheit.

lernt hat, das die entscheidende Änderung angebahnt und zur Entwickelung gebracht hat und dieses Agens haben wir eben in Adam Elsheimer zu suchen; denn den deutschen Meister kannte Brill früher nicht, sondern kann ihn frühestens um die Wende des Jahrhunderts kennen gelernt haben. Rechnen wir nun einige Zeit ab, die Elsheimer brauchte, um Einfluß zu gewinnen, so kommen wir zeitlich eben in die Jahre, in denen diese Bilder gemalt worden sind. Solche Durchblicke, wie wir auf dem Rotterdamer Bild sehen und die wir in veränderter Form häufig wiederfinden werden, treffen wir auch bei Elsheimer, wo sie wirklich in Licht gebadet sind, so z. B. auf dem Bild der Anbetung im germanischen Museum in Nürnberg, auf dem wir unter Bäumen hervor auf eine Lichtung blicken, die ebenfalls den Kontrast zwischen dunklem Vordergrund und lichterfülltem Hintergrund zur Darstellung bringt.

Wie wir in den Formen der Felsen sehen, ist auf dem Rotterdamer Bild die alte Manier überwunden, sie haben große Ähnlichkeit mit der erwähnten Tivolizeichnung von 1606. Einen etwas mißglückten Versuch nach koloristischer Wirkung bildet der grellrote Kardinalsmantel und Hut, der im Vordergrunde links liegt; es ist nichts da, mit dem er kontrastieren könnte und so bildet er nur einen die Harmonie der anderen Farben unangenehm störenden Fleck.

Aus derselben Zeit dürfte das Depotbild des Kaiser Friedrich-Museums Nr. 714 stammen. Es stellt eine Ziegenjagd in Felsen dar, auf denen ein Wald sich erhebt. Die Farbe der Felsen hat denselben goldigen Schimmer wie die des Hieronymusbildes. Auch treffen wir hier wieder die merkwürdigen Nadelbäume mit dem hängenden Grün, wie auf dem besprochenen Fresko in Santa Maria Maggiore. Am linken Rande des Bildes erscheinen nur die Enden der Äste eines solchen Baumes; falls das Bild nicht etwa beschnitten sein sollte, eine für die damalige Zeit sehr kühne und uns modern anmutende Idee. Der Ausblick in die Ferne ist hier weniger gut gegeben, er wollte vielleicht noch mehr Licht hineinbringen als bisher, dazu langte aber sein Können noch nicht aus und so ver-

schwimmt einfach der Hintergrund und hört auf, ohne daß die Beleuchtung glaubwürdig wird. Es muß bei diesem Bild allerdings die Frage offen bleiben, ob es wirklich von Brill ist, die Staffagefiguren ebenso wie verschiedene Farben des Bildes lassen uns daran zweifeln. Ich möchts die Frage nicht mit Bestimmtheit entscheiden. Wenn es von ihm ist, so kann es jedenfalls nur aus der Zeit sein, von der wir reden.

Ebenfalls nach Analogie einer Zeichnung aus dem Jahre 1606 in Amsterdam können wir das Marinebild Nr. 718 in den Uffizien datieren. Es ist ein Hafen, in dem große und kleine Segelschiffe liegen; links erhebt sich ein Wachturm, das rechte Ufer erstreckt sich in mäßiger Erhebung ins Meer hinein; auch hier sehen wir wieder das Ringen mit dem Licht; auch hier ist es ihm noch nicht völlig geglückt; die Wasserfläche, über die es sich ergießt und die Gebäude des rechten Ufers sind zu hell geworden im Vergleich zu dem schattigen Vordergrund. Immerhin sind doch die allzu grellen Töne aus dem Bild verschwunden.

Wieder einen Schritt vorwärts bringt uns Nr. 860 der Dresdener Galerie; die Landschaft ist datiert 1608, und ebenso wie auf den Rospigliosifresken fängt hier die Weiträumigkeit an in ihre Rechte zu treten. Das zweite Flußtal verliert sich zwar in lichte Fernen, aber es wird doch nicht undeutlich, wie der Hintergrund auf dem Ziegenjagdbild, und gibt uns den Eindruck weit in das Bild gehender Tiefe. Die Komposition ist ungezwungen; der auf dem rechten Ufer des Flusses sich erhebende steile Felsen ist nicht „hineingesetzt", sondern wurzelt wirklich im Boden. Der Baumschlag in seinen wechselnden Farben und der Zusammenfassung der Blätter, ohne jedoch die Ausführung der Einzelheiten ganz außer Acht zu lassen, erinnert stark an Elsheimer, z. B. an Nr. 1392 der alten Pinakothek in München.

Im Motiv ähnliche Bilder, die einige Jahre später ihren Ursprung haben, sind Nr. 813 der Uffizien und Nr. 60 der Braunschweiger Galerie. Ebenso wie auf dem eben besprochenen Dresdener Gemälde

bildet ein Wehr den Mittelpunkt der Komposition, indessen können wir an den beiden letztgenannten Bildern doch wieder einige Veränderungen konstatieren. Die Formen der Bäume werden immer runder, immer Elsheimerscher, die Laubmassen immer kompakter, die Farbe der Bäume ist ein dunkles Grün geworden; aus den tiefen Tönen der zusammenhängenden Laubmassen heben sich die Einzelheiten der beleuchteten Blätter in etwas helleren Farben hervor, wie auf dem Berliner Bild Nr. 664A, der Abendstimmung des Elsheimer. Auf dem Uffizien- und dem Braunschweiger Bild wird gerade dieser Teil der Entwicklung sehr deutlich. Man vergleiche den Strauch, der die Mitte des Mittelgrundes auf der Uffizien-Landschaft bildet, mit dem am rechten Flußufer im Mittelgrund stehenden Busch des Braunschweiger Bildes und man wird das Streben nach der runden Form auf dem letzteren noch viel ausgeprägter und besser durchgeführt finden. So ist auch auf dieser Landschaft der einen Teil des Hintergrundes bildende Berg mit Bäumen bedeckt, deren Umrisse beinahe Kreise bilden. Die Beleuchtung ist auf beiden Bildern ohne von tieferer Wirkung zu sein, jedenfalls korrekt wiedergegeben, es ist auf beiden Bildern ein heiterer Sonnenglanz um die Mittagsstunde. Ich möchte mit Rücksicht auf die Dresdener Landschaft das Uffizien-Bild etwa 1610, das Braunschweiger etwa 1612 ansetzen.

Nun kommt Paul Brill, nachdem er diese seine Stiländerung glücklich zu Ende geführt hat, für einige Zeit wieder in eine fabrikmäßige Mache hinein. Das mag wohl damit zusammenhängen, daß seine Bilder nach der neuen Manier außerordentlich gut gefielen und infolgedessen auch sehr gut bezahlt wurden. Baglione[1]) schreibt darüber folgendes: „..... come se non sono veduti alcuni da lui in questo ultimo eccelentemente espressi e acquistò tal credito che non voleva dipingere, se non gli erano pagati cento scudi l'uno i suoi paesi."

[1]) P. 297.

In diese Zeit, die ungefähr von 1613 bis 1620 reicht, gehören nun alle Landschaften, in denen er es fertig bekommen hat, die Vorzüge seines neuen Stiles in Langeweile zu verkehren. Wir sehen weite und sanftgeneigte Flächen, wie bei Elsheimer, nur daß bei dem Frankfurter das Licht in unzähligen verschiedenen Formen über sie hinfließt, während sie bei dem Vlamen in einer toten grünen Farbe daliegen. Die Form der Bäume, die nach so vieler Mühe endlich angefangen hatte, natürlich zu werden, wird nun leblose Manier, nicht wie bei Elsheimer, lebenswahre Zeichnung. Die stumpfen Töne werden stereotyp für alle Bilder, ein mattes Grün für die Wiesen, ein dunkles Grün für die Bäume, ein Grau-Blau mit einigem Weiß dazwischen für den Himmel. Die Komposition hält sich in den bescheidensten Grenzen, ein sanft ansteigender Hang links, mit einem Ausblick in die Weite nach rechts wechselt in anmutiger Folge mit einem sanft ansteigenden Hange rechts und Ausblick in die Weite nach links. Als Staffage dient meist eine sehr stereotype Jagdgesellschaft. Aus dieser Zeit stammen denn auch die meisten Bilder, die man dem Mattheus zugeschrieben hat, wohl einfach aus dem Grunde, weil sie auffallend gegen die vorhergehenden und folgenden Gemälde abstechen. Es ist das die Zeit seines tiefsten künstlerischen Niederganges; denn man kann immerhin für die schematische fabrikmäßige Produktion der 90er Jahre annehmen, daß er künstlerisch noch nicht weit gediehen war und nicht besser malen konnte, als er es tat. Inzwischen hat er aber gezeigt, daß er mehr konnte, hat etwas gelernt und ist sich sicher dessen bewußt gewesen; sowie er aber merkt, daß seine neue Manier Anklang findet, läßt er jedes künstlerische Streben außer acht und malt nur noch mit dem Ziel Geld zu verdienen, was und wie, gilt ihm gleich.

Wie aus dem eben Gesagten hervorgeht, ist es nicht gut möglich und auch nicht von Bedeutung, alle oder auch nur die meisten Bilder aus dieser Zeit zu kennen. Beispiele findet man in der

Galerie Doria (198, 204, 264, und eine ohne Namen unter Nr. 333 hängende Landschaft,[1]) in den Uffizien (754, 806, dieses bezeichnet und 1614 datiert), im Palazzo Pitti zwei Weidegrund-Pendants, durch Langweiligkeit geradezu hervorragend (in der Stanza dei putti), in Montpellier der Gang der Jünger nach Emmaus (dieses etwas besser als die anderen, vor allem koloristisch nicht so gleichgültig gehalten), ferner in englischen Privatsammlungen und an anderen Orten.[2])

Indessen hat er sich glücklicherweise aus dieser schlechtesten Zeit seiner Künstlerlaufbahn in den letzten Jahren seines Lebens wieder aufgerafft und die nach dem Jahre 1620 entstandenen Bilder sind bei weitem das Beste, was er uns hinterlassen hat. Warum dieser Umschlag eintrat — — überliefert ist uns nichts darüber worden; wir haben nur seine Werke, die für sich sprechen. Es ist auch wohl die nächstliegende Tatsache, daß er selber des öden Treibens der ewigen Wiederholungen desselben Themas und derselben Staffage müde geworden ist; vielleicht hat er sich auch mit zunehmendem Alter vom Atelierbetrieb etwas mehr zurückgezogen; wie dem auch sei, wir besitzen jedenfalls in den beiden datierten Stücken von 1624 in Louvre und in Dresden untrügliche Zeugen, nach deren Analogie wir auch einige andere Bilder in diese seine letzten Arbeitsjahre setzen müssen.

Bezeichnend für diesen letzten und reifsten Stil ist also die Landschaft mit Tobias und dem Engel in Dresden (bezeichnet und datiert 1624.)[3])

Zwar ist auch hier eine waldige Hügelgegend Gegenstand der

[1]) Die übrigen im Katalog unter Brill stehenden Bilder haben entweder nichts mit ihm zu tun, wie 222, 233, 392, oder sind sehr zweifelhaft, wie 267, 246, 270, 337, 342.

[2]) Die früher im Louvre befindliche, jetzt im Museum in Aix aufgehängte Landschaft von 1609 mit Hieronymus im Gebet vor dem Kruzifix ist mir nicht bekannt geworden, ebenso die Landschaft mit Schafherde von 1617 und die Landschaft mit Staffage von 1620, die beide in die Provinz, respektive an das Finanzministerium verborgt sind.

[3]) Katalog p. 286 Nr. 861, bezeichnet unten in der Mitte Pavolo Brilli 1624.

Darstellung, aber wie anders sieht sie aus, verglichen mit Bildern vor dem Jahre 1620. Hinter einem kleinen Weiher erheben sich langsam in ruhigen Linien die grünen Ufer, auf denen große Baumgruppen im Licht der Sonne stehen. Ganz fern am Horizont schließen blaue Berge die Fernsicht ab und im Vordergrund rechts erheben sich riesige Waldbäume, in deren Schatten der Engel den jungen Tobias geleitet. Einige Staffagefiguren, eine weidende Hindin, eine Kuh, einige spielende Hasen vervollständigen das Bild.

In dieser Landschaft ist nun endlich Brill dazu gekommen, die Elsheimersche Art ganz verstanden zu haben. Allerdings sind die Formen keine originellen, da sie von Elsheimer angenommen sind. Gerade in diesen Bildern erinnert die Art der Baumbehandlung stark an Elsheimers spätere und beste Werke, wie z. B. an die Landschaft mit dem großen Baum in den Uffizien. Aber immerhin haben diese großen, bis zum Boden belaubten und von Gesträuch umgebenen Bäume eine gewisse Ruhe und eine stille Schönheit in sich und auch die Verteilung der Massen ist von sehr glücklicher Anordnung. Es ist viel Luft in dem Bild trotz des vielen Raumes, den die massigen Bäume für sich in Anspruch nehmen. Sehr fein ist der Gegensatz der hier wirklich von fließendem Licht übergossenen ansteigenden und abfallenden Rasenflächen, vor allem auch koloristisch von großem Reiz in der Verarbeitung der verschiedenen grünen Töne, die sich in den Laubmassen von dem tiefen Schwarzgrün des Vordergrundwaldes zu einem satten Hellgrün in den sonnenbeschienenen Wiesenbäumen abklären, um in den Wiesen selbst in allen möglichen Nuancen aufzutreten. Endlich verklingt die Helligkeit in einem ganz feinen Decrescendo über die immer lichter werdenden einzelnen Bäume bis weit hinaus zu den blauen Bergen der schimmernden Ferne.

Übereinstimmend mit diesem Bild — aber diesmal in gutem Sinne, nicht wie früher fabrikmäßig hergestellt — sind „Diana mit

ihren Nymphen" und „Die Entenjagd" im Louvre.[1]) Beide Bilder sind zwar weder signiert noch datiert, bekennen sich aber auf den ersten Blick unzweifelhaft zur Autorschaft Brills aus derselben Zeit. Auch hier sind es große, schweigende Wälder, die uns umfangen, zwischen deren Stämmen sich ein weiter Ausblick über die auf dem Dianabild fast flache Ebene bietet. Die dichten, großzügig zusammengefaßten Massen des Laubes spiegeln sich in klaren kleinen Seen, von deren Ufern Wasservögel hochfliegen und an denen Tiere weiden. Auf den lichtübersponnenen Mittelgründen bewegen sich einzelne Personen im Gegensatz zu dem im Vordergrund sich im Schatten haltenden Trägern der Handlung, nach denen die Bilder ihren Namen haben. Auch hier treffen wir die runden Formen der entfernter stehenden Bäume mit den Zusammengefaßten Laubmassen wieder. Auch auf diesen zwei Bildern ist, wenn auch nicht so vollkommen gelungen, die Lichtskala in grün wie auf dem Tobiasbild durchgeführt; indessen nicht schematisch sondern in ganz anderen Beleuchtungen. Denn scheint uns die Landschaft des Tobiasbildes in der großen Frische der Farben und der Landschaft eine Morgenstimmung geben zu wollen, so deutet die lastende Ruhe in der Dianalandschaft, das bewegungslose Herabhängen der Schlingpflanzen und der mit leichtem Dunst überzogene Himmel auf die Abendstimmung nach einem schwülen Tage; während die Entenjagd in ihrer gleichmäßig hellen und freundlichen Beleuchtung wohl auf die Vormittagsstunden eines schönen Sommertages hinzuweisen scheint.

Noch klarer ausgesprochen ist diese Tagesstimmung in der Landschaft auf einem dritten Bild des Louvre[2]) aus derselben Zeit. In der Landschaft mit Pan und Syrinx. Eine weite Ebene öffnet sich,

[1]) Katalog p. 272 Nr. 1908—1909. In Stockholm befindet sich eine alte Kopie der „Entenjagd". Hymans gibt in seiner Karel van Mander-Ausgabe vier Landschaften von Paul Brill in Stockholm an. Es befindet sich aber keine Originalarbeit im dortigen Museum.

[2]) Katalog p. 272, Nr. 1911.

aus der rechts steile und zerklüftete, mit Bäumen bestandene Felsen aufragen; ein halb ausgetrockneter Bach fließt zwischen Geröll vor dem Felsen entlang und verliert sich in der Ebene, die weitgestreckt baumlos sich in der brütenden Glut eines Sommernachmittages ausbreitet. Schwere weiße Wolken haben sich zusammengeballt, aber noch strahlt die Sonne heiß in die Bachniederung, an deren linker mit Schilf bestandener Seite Pan die enteilende Nymphe zu fassen sucht. Es steht hier wirklich auch die Landschaft in der Stimmung der sengenden Hitze in Beziehung zu dieser Staffage; es ist als ob alles zur Liebe einladet, an diesem glühenden Sommertage.

Die Stafford-Galerie besitzt ein Bild unter Paul Brills Namen, das denselben Gegenstand behandelt. Mir ist es nur in einem anonymen Stich des Britischen Museums bekannt geworden. Soweit ich hiernach urteilen kann, ist es nur ein Atelierbild oder eine Schülerarbeit. Die Komposition weist einige Ähnlichkeiten mit dem eben besprochenen auf, da auch hier Pan und Syrinx vorn links auftreten, während rechts eine allerdings bis zum Fuß bewaldete Felswand sich erhebt. Im Mittelgrund sehen wir eine dichte Baumgruppe, den Hintergrund bilden Berge. Das Bild scheint mir aber so grob und roh, ohne jede Abwägung der Linien und Massenverteilung, daß ich nicht auf eine eigenhändige Arbeit schließen möchte. Indessen kann der ziemlich mangelhafte Kupferstich eine falsche Vorstellung erwecken.

Außer den drei besprochenen Bildern besitzt der Louvre noch ein viertes, signiertes und 1624 datiertes Gemälde: die Landschaft mit den Fischern. Ein breites Flußtal öffnet sich; auf der linken Seite steigt über mächtigen Felsblöcken das Ufer mäßig hoch an, Felsen mit dichtem Gebüsch und Bäumen bestanden, bilden es. Gerade gegenüber macht der Fluß eine scharfe Wendung. Aus einer schmalen Kluft, in der er einen Wasserfall bildet, strömt er hervor. Zu beiden Ufern steigen die Berge an, links zu einer hohen baumlosen Kuppe. Als Staffage dienen einige Fischer. Auch dieses

Bild scheint mir eine Morgenstimmung ausdrücken zu wollen und er ist (mit einer Ausnahme) in der Schönheit der Beleuchtung dem Elsheimer nie so nahe gekommen. Wenn auch das Licht nicht das flüssige Gold in sich hat, wie etwa Elsheimers Berliner Abendstimmung, so hat es doch ganz denselben Charakter. Es fließt weich über die langen Umrißlinien der Landschaft, verweilt spielend auf den Flächen und verliert sich in den Schattenpartien des linken Vordergrundes. Vor allem lichtgebadet ist der in seiner Form große Schönheit und Ruhe zeigende rechts hoch aufragende Kegel; auf den Unebenheiten seiner Oberfläche scheinen einzelne Lichtstrahlen weiter vordringen zu können, durch kleine, dem Auge unsichtbare Einsenkungen ihren Weg zu finden und den Berg so mit einer Gloriole zu umgeben, in der sich sein Gipfel nur ganz schwach von dem flimmernden Glanze abhebt. Der Himmel dieses Bildes ist leider etwas eintönig und hat an dem Lichtwechsel der irdischen Landschaft keinen Anteil.

Und gerade dieser Vorwurf muß sich in Lob verkehren bei dem Bilde, das vielleicht von seinen mir bekannten Tafelbildern das beste ist, das Bild Nr. 749 des Kaiser Friedrich-Museums[1]) (1906 im Depot).

Es ist noch einmal sein altes Lieblingsthema, was er behandelt, die Hafenausfahrt, mit felsigem Ufer, dem runden Wachtturm darauf und einigen Schiffen und Fischern als Staffage. Es gehört — unsigniert und undatiert — in die letzten Jahre, vielleicht können wir es noch später ansetzen, als die Fischer, mit denen es einige Ähnlichkeit besitzt, sowohl in der Gestaltung des rechten Ufers, das ebenfalls die tief eingeschnittene Schlucht mit der hohen Bergkuppe zeigt (allerdings strömt hier kein Fluß daraus hervor), und in dem ebenfalls von links einfallenden Morgenlicht.

Ganz links hinter dem scharf als Silhouette erscheinenden baumgekrönten Felsen glimmt es auf in zarten rosa und gelben Tönen;

[1]) Bezüglich dieses Bildes s. a. Josiah Gilbert, Landscape in art.

es fließt über die ruhige Fläche des Meeres und strahlt hell auf die Felsen und die kleine alte Feste an der Küste. Er breitet sich am Himmel aus, und vertreibt die über dem Lande lagernden dunklen Schatten der Wolken. In einem feinen Ausklingen umsäumt es ihre Ränder; man sieht, es wird siegen. Außerordentlich gut abgetönt ist überhaupt die Verteilung der Lichtstärken auf diesem Bild: links der Brennpunkt, das Licht der aufgehenden unsichtbaren Sonne, rechts als Gegenpunkt die direkt vom Licht getroffenen helleuchtenden Felsen und zwischen ihnen als dunkelerer Mittelpunkt die von der Lichtquelle abgekehrte Seite des Ufervorsprunges, der die Befestigung mit dem runden Turm trägt. Ebenso ist auch die Lichtskala des Wassers. Außerdem entsprechen sich noch zwei andere Punkte: die obere rechte, dunkele Himmelsecke, bis in die das Licht noch nicht gedrungen ist und die untere linke, in der schwarz der Felsen mit den Bäumen gegen das Licht steht. Wir haben also eine fast diagonale Lichtwirkung: oben rechts — unten links Schatten; oben links — unten rechts Licht; in ihrem Treffpunkt der in mittlerem Licht liegende Felsen mit dem Turm. Eben wegen dieser Lichtwirkung, die alle seine anderen Bilder, auch die der letzten Periode an technischer Vollendung und logischer Ausführung übertrifft, möchte ich das Bild so spät ansetzen, da es auch in den Formen, den langen, ruhigen Linien, dem runden und festen Baumschlag und den großzügigen Felsformen auf die allerletzte Zeit des Meisters hinweist.

Das Bild im Museum in Hannover ist aus seinem Todesjahre datiert, scheint mir indessen nur eine Atelier- oder Schülerarbeit zu sein. Im Museum wird es auch nur „Art des P. Brill“ bezeichnet.

ZEICHNUNGEN

Im allgemeinen verläuft die Entwicklung Paul Brills in seinen Zeichnungen ebenso wie in seinen Tafelbildern. Nur muß man eines bedenken: er zeichnete häufig als Vorlage für Stiche und hat

wohl aus diesem Grunde einzelne Blätter aufzuweisen, die in ihrer feinen Ausführung nicht recht in die Zeit passen, aus der sie der Datierung zufolge stammen; und außerdem zeigt sich Brill in seinen Zeichnungen im ganzen uns von einer besseren Seite als in seinen Tafelbildern (die letzt besprochenen aus den zwanziger Jahren ausgenommen). Es sind viele Studien nach der Natur dabei und außerdem hat er sie naturgemäß nicht so fabrikmäßig angefertigt als zeitweilig, wie wir gesehen haben, seine Bilder.

Die letzten Zeichnungen von ihm, die wir besprochen hatten, waren kleine Ansichten von Rom aus den Jahren um 1600. Aus dem Jahre 1603 haben wir nun zwei Ansichten von Rom, in denen eine Änderung des Stiles doch schon zu bemerken ist. Es ist dies die Zeichnung des Monte Cavallo (Uffizien) und des Trajanforums mit Santa Maria Lauretana (im Britischen Museum). Beide Zeichnungen sind erstens rein inhaltlich von großem Interesse. Wir sehen den Monte Cavallo noch ohne Obelisken, nur mit einem kleinen Brunnen zwischen den Rossebändigern. Hinter der Gruppe liegt ein Garten mit dichten Bäumen. Die Ansicht des Trajanforums mutet uns bekannter an. Die Säule und die Loretokirche sind dieselben wie heute, nur daß das Forum noch nicht ausgegraben war und an Stelle der Pendantkirche des 18. Jahrhunderts Wohnhäuser stehen. Beide Zeichnungen erweisen übrigens dadurch, daß die Skizzen nach der Natur sind, daß sie das Tagesdatum tragen. Die erste 6. Oktober 1603, die zweite 20. Juli 1603.[1])

Was nun den Stil anlangt, so ist hier noch mehr ein Abschreiben der Natur zu bemerken, als viel eigenes Stilisieren. Indessen fängt doch das Auffassen des Landschaftsbildes und die Raumverteilung schon an, individueller zu werden, wie z. B. in der Hausecke des Forums, die noch mit auf die linke Bildseite gebracht worden ist, um als Umrahmung zu dienen, ebenso wie das Stück verfallene Mauer auf dem Monte Cavallo; beide erfüllen diese Auf-

[1]) Die Datierung ist halb weggeschnitten, ich glaube indessen den oberen Teil einer 3 erkennen zu können.

gabe so diskret, daß man sie nicht als störende Kulisse empfindet.[1])

In den Zeichnungen der nächsten Jahre bleibt er dieser Art der Naturauffassung ziemlich treu und wird nur allmählich großzügiger, bis er in gleichem Schritt mit seiner Malweise im Jahre 1609 auf der Höhe seiner freien und großzügigen Naturauffassung steht. Von einem Einfluß von außen ist bei den Zeichnungen allerdings nicht so viel zu bemerken, als bei den Bildern, weil er sie eben weniger in dieser Zeit stilisierte, als seine Tafelbilder und mehr die Natur als Lehrmeisterin benutzte. Wie erwähnt, zeichnete er viele Vorlagen für Stiche, wohl seine ganze Laufbahn hindurch, die von vielen Stechern benutzt worden sind; ich erwähne nur R. und S. Sadler, Magdalena v. d. Passe, Wilhelm Neulandt u. a. m.[2])

Die Zahl dieser Stiche ist unendlich groß, allein das Amsterdamer Prente-Kabinett besitzt einige 90, noch mehr die Bibliothèque Nationale in Paris. Wir wollen uns bei der Betrachtung seiner zeichnerischen Entwicklung an die Originalblätter von seiner Hand halten.

Große Veränderungen bringen die nächsten Jahre nicht, wie wir an den datierten Zeichnungen von 1603 und 1604 im Louvre sehen können. Die Blätter von 1603 und 1604, nach deren Analogie wir ein anderes undatiertes Blatt des Louvre in diese Jahre setzen können, sind Landschaftszeichnungen, die wohl nach der Natur gemacht worden sind. Sie zeigen gegenüber den Blättern der 90er Jahre keine große Veränderung; der Baumschlag ist so ziemlich derselbe geblieben und die Art der Komposition eigentlich auch. Sogar die Vorliebe für verknotete und verkrüppelte Baumformen hat sich erhalten. Von weiten Horizonten ist noch nicht viel zu sehen, die Ausführung ist sorgfältig und die Staffage die gewöhnliche. Die Blätter stehen annähernd noch auf derselben Stufe, wie die Zeichnungen des Jahres 1599.

[1]) Eine Kopie der Forumszeichnung befindet sich in der Albertina in Wien.

[2]) Ein Verzeichnis der mir bekannt gewordenen Stecher s. Anhang, ebenfalls der von ihm selbst gestochenen Blätter.

Eine Änderung sehen wir erst in den Blättern von 1606 in Amsterdam; in der Hafeneinfahrt tritt der Hintergrund schon bedeutend in einer freien Kurve zurück und der Baumschlag scheint sich schon abzurunden. Noch mehr zeigt sich dies in der zweiten Amsterdamer Zeichnung desselben Jahres, der nach der Natur gezeichneten Ansicht der Sybillengrotte von Tivoli (das Blatt ist Tivoli, 1606 signiert). Dies Blatt, von dem schon gelegentlich des Rotterdamer Hieronymus die Rede war, bedeutet in der Darstellung des rein Landschaftlichen einen Schritt vorwärts. Der innere Rand der Grotte ist zur Umrahmung gemacht und effektvoll steht gegen diese dunkle Masse des Vordergrundes der helle Hintergrund mit der stürzenden Wassermasse des Anio. Es ist hier schon zu merken, daß er in seinen Zeichnungen malerischer wird. Die Bäume und Sträucher, die sich auf der hellen Felswand neben dem Wasserfall erheben, runden sich schon, ihre Laubmassen sind zusammengefaßter als die der Bäume der Hafeneinfahrt.

In dieser Zeichnung war ein weiterer Ausblick durch die Natur selbst ausgeschlossen. Daß nun auch dies Element in seinen Zeichnungen sich zu regen beginnt, zeigen uns einige Blätter aus dem Jahre 1608. Ein datiertes in Haarlem im Taylor-Museum, das andere undatierte in Amsterdam. Auf beiden öffnet sich die Fernsicht, auf beiden sind die Baumschläge des Hintergrundes in runden Formen zusammengefaßt. Die Blattzeichnung des Vordergrundes beschränkt sich auf eine Umrißzeichnung mit horizontaler Schraffierung. Beides sind sehr gute Blätter, duftig in der Zeichnung und anziehend in der Komposition. Ein drittes Blatt von 1608 in den Uffizien ist eine Kohlezeichnung mit Tusche: eine kleine Waldlandschaft von sehr weicher und feiner Ausführung. Die Formen der Bäume sind ebenfalls gerundet, das Ganze macht, da es nicht weiter ausgeführt ist, einen skizzenhaften und sehr guten Eindruck. Mir ist nur noch eine Zeichnung derselben Art bekannt geworden, die wir später betrachten wollen.

Das Streben nach noch mehr Raum tritt nun in den Zeichnungen

der nächsten Jahre zutage. Grundlegend ist das datierte Blatt von 1609 im Louvre. Es erinnert in der Komposition stark an die Fresken der Rospigliosi-Loggia. Wir sehen in ein mächtiges Tal, links durch hohe Felsen von einer beinahe stolzen Gestaltung begrenzt, deren Hänge dicht mit Bäumen und Sträuchern bestanden sind. Nach dem Hintergrunde zu öffnet sich das Tal und läßt den weiten Blick auf eine Ebene offen. Es ist vielleicht die großzügigste aller seiner Zeichnungen; die Linien laufen schwungvoll über das Blatt; die Tiefe ist groß und der Raumeindruck nach allen Seiten vollendet. Der Baumschlag hat vollständig die uns nun bekannte malerische Manier angenommen. Diesem Blatt sehr ähnlich und darum wohl in dasselbe oder die folgenden Jahre gehörig, sind drei weitere Louvreblätter. Auf dem einen wiederholt sich scheinbar dieselbe Felspartie noch einmal von der anderen Seite gesehen. Das zweite zeigt eine Ansicht von Tivoli, mit dem Sybillentempel, das dritte eine ähnliche Aussicht auf eine weite Ebene, an einer großen Felsenmasse vorbei. Diese Blätter entsprechen in Art der Zeichnung und Auffassung des Raumes den Bildern derselben Zeit, wie z. B. dem Braunschweiger oder dem Uffizien-Bild. Ebenso zeigen nun die Zeichnungen der Jahre um 1615, die charackteristischen Merkmale der Bilder dieser Epoche, nur, daß sie nicht so schlecht sind; es ist alles rund geworden. Die entfernteren Bäume haben den wolligen Baumschlag mit fast kugelrunder Form bekommen, den wir auf seinen Bildern schon sahen und der seinen Ursprung in Elsheimer hat. Die mächtigen Felsberge sind zu sanftgeneigten Flächen geworden, und die Zeichnungen scheinen sich mehr in das Gebiet des Malerischen zu wenden mit den schweren schwarzen Schatten, den die massigen Bäume werfen und den hellen Lichtern auf den breiten Laubflächen. Beispiele für diese Art sind die Berliner Zeichnung von 1615, die Louvrezeichnung von 1616, die beiden Uffizien-Zeichnungen von 1619 und 20 und eine undatierte aus dem Taylor-Museum, die unverkennbar dieser von allen Zeichnungsperioden am leichtesten zu bestimmenden angehört.

Aus den Jahren nach 1620 habe ich drei datierte Zeichnungen gefunden. Die erste von 1623 im Louvre. Sie ist ganz in der Art der Uffizienzeichnung von 1608, Kohle und Tusche ganz weich ausgeführt. Es ist ein kleiner Waldsee — wie er ihn ja in seinen Bildern darzustellen liebte; man denke nur an die letzten Bilder „Tobias", „Entenjagd" usw. — zwischen großen Felstrümmern; friedlich spiegeln sich die Steine in dem ruhigen Wasser. Fern erhebt sich eine steile Felswand, die das idyllische Fleckchen von der Außenwelt abzuschneiden scheint. Keine Staffage stört die Ruhe dieser Einsamkeit. Das Blatt ist an Ausführung und an Auffassung gleich hervorragend und ein typischer Vertreter der schon gelegentlich der Tafelbilder besprochenen Abklärung, die wir nun auch in den Zeichnungen auftreten sehen.

Machte dieses Blatt den Eindruck einer Skizze, so sind die beiden spätestens datierten Zeichnungen, die mir bekannt geworden sind, fein ausgeführte Vorlagen für Kupferstiche. Beide sind von 1624. Das eine in den Uffizien befindliche zeigt einen Waldweg, auf dem ein Jäger mit einem Hund geht. Trotzdem der Baumschlag fein ausgeführt ist, macht er doch nicht den Eindruck der Kleinlichkeit; die etwas mehr im Hintergrund stehenden Bäume sind vollständig im Stil der letzten Bilder, wie überhaupt die Komposition mit dem abfallenden und wieder ansteigenden Terrain, auf dem sich die Bäume erheben, an „die Entenjagd" oder das „Dianabild" anklingt. Die zweite Zeichnung im Prente-Kabinett zu Amsterdam zeigt einen Teil der Ruinen des Palatin. Als Umrahmung dient hier ein gigantischer Torweg,[1]) durch dessen Schatten hindurch man die hellen Mauern des gewaltigen Kaiserbaues erblickt. Schlingpflanzen hängen von der Decke des Portales herab, Sträucher sind in den Mauerritzen gewachsen und das Abgeschlossene des ganzen Raumes, in dem man nur wenig vom Himmel sieht, wird durch die halbverdeckte kleine Türöffnung auf der entgegengesetzten Seite eher vermehrt, als vermindert.

[1]) Wohl jedenfalls die heute noch vorhandene Partie an der Forumseite des Palatin.

In diese letzte Zeit möchte ich noch eine Zeichnung setzen, die undatiert ist: die Ansicht des Sybillentempels von Tivoli im Kupferstich-Kabinett des Britischen Museums. Wir haben bereits eine Ansicht von Tivoli ungefähr aus dem Jahre 1609 kennen gelernt; sehen wir nun das Londoner Blatt, so ist der Fortschritt in der Auffassung und der Raumgebung augenfällig. Frei und mächtig wächst der Felsen, der die malerische Ruine trägt, aus dem umgebenden Gehölz heraus. Leicht und zierlich krönt der Tempel die gewaltigen Unterbauten, die ihn tragen; und trotzdem hinter den gleichsam eine Rampe bildenden Felstrümmern ein Hügel mit einer Villa zu einer ganz ansehnlichen Höhe hinaufgeht, scheint doch die zurückliegende Ruine hoch und leicht über allem zu zu schweben, ebenso erfaßt in der Schönheit und Zierlichkeit ihrer architektonischen Form, wie als Mittel- und Höhepunkt der sie umgebenden Landschaft.

Fassen wir also in kurzen Worten die Entwicklung des Paul Brill noch einmal zusammen, so finden wir, daß sie ziemlich lückenlos und folgerichtig ist. Er beginnt, gestützt auf seine Vorgänger, seinen Bruder, Hans Bol, Lucas von Valkenburg, in der ihm überkommenen altertümlichen Manier. Allmählich indessen lernt er durch das Land selber die Natur sehen und lieben, er sucht ihr näher zu kommen, doch fehlt es ihm an der großen Auffassung. Die Italiener stehen ihm fern. Tizian in seiner unerreichbaren Größe, die Caracci mit ihrer glänzenden Technik, ihrem tiefen Verständnis für die allerfeinsten Farbenstimmungen — man sehe sich nur einmal die Bilder in der Londoner Nationalgalerie an — können ihm wenig oder nichts geben. Da findet er aber zur rechten Zeit den Mann, der ihm stammverwandt war und ihm künstlerisch nahestand, der ihm also helfen konnte. Er lernte durch Adam Elsheimers deutsche Augen die Natur sehen und durch seine Auffassung seiner eigenen Darstellungsweise etwas Eigenes hinzufügen, so daß sein neuer und gereinigter Stil entstand, der ja allerdings, wenn man ganz gerecht sein will, ein gewisses Epigonentum nicht verleugnet.

Nun gefällt er allgemein. Seine Stiländerung ist auch aufgefallen und wird von den italienischen Kunstschriftstellern in naivem Chauvinismus dem italienischen Einfluß zugeschrieben; er wird gut bezahlt, arbeitet auf Bestellung und verflacht. Mag sein, daß er nach einiger Zeit genug erworben hatte, mag sein, daß er sich der Nichtigkeit seines Tuns bewußt wurde; jedenfalls nahm er gegen Ende seines Lebens als Greis noch einmal seine Kraft zusammen — und da entstanden seine besten Werke.

ANHANG

VERZEICHNIS DER MIR BEKANNT GEWORDENEN SICHEREN WERKE DES MATTHEUS UND DES PAUL BRILL

MATTHEUS BRILL

11 Fresken der Loggia Geographica Rom Vatikan 1580.

Nach Mattheus gestochen:

5 Landschaften von Hendrick Hondius.

Topographia variarum regionum von Hendrick Hondius.

Stich in der Bibliothèque Nationale, Paris: Landschaft mit Tod und Amor (anonym): Matthia Brill in.

PAUL BRILL

FRESKEN

Rom. Lateran. 6 Landschaften c. 1589.

Scala Santa. 2 Jonasbilder c. 1589.

Landschaften für Asdrubal Matthei vor 1604.
Salotto für Kardinal Montalto vor 1604.
} Nach literarischen Quellen. S. Baldinucci und Baglione.

Landschaften in Santa Cecilia in Trastevere 1599.

Vatikan, Sala Clementina c. 1602.

Landschaften im Nebenzimmer der Sala Clementina c. 1602.

6 Landschaften in Santa Maria Maggiore c. 1605.

4 Landschaften im Casino Rospigliosi c. 1605.

11 Landschaften mit umgebender Dekoration im Palazzo Rospigliosi c. 1609.

Fresko der Erschaffung der Welt in Santa Maria in Vallicella (nicht mehr vorhanden).

Tierstaffage auf dem Fresko des Giuseppe Peniz im Gesù (nicht mehr zu sehen).

Fresken im Garten der Padri Theatini (nicht mehr vorhanden).

TAFELBILDER (die mit * bezeichneten hatte ich selbst Gelegenheit zu sehen).

Amsterdam, Reichsmuseum. 195* Ruinenlandschaft um 1600, bezeichnet P. Bril.

(Ambras, Schloß). 1* Landschaft, bezeichnet P. Bril 1600.

Siehe Wien. 2* Flußlandschaft, bezeichnet P. Bril. um 1600. (Kopie in Amsterdam.)

Augsburg, Museum.	524	Italienische Gebirgslandschaft, bezeichnet P. B. um 1600.
	525	Flußlandschaft, bezeichnet (echt?) P. Brill c. 1600.
Basel, Museum.	248*	Heiliger Franziskus, um 1600.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.	691*	Römische Ruinen, um 1600.
Depot.	729*	Römische Ruinen, um 1600.
	714*	Ziegenjagd, um 1609 (?)
	741*	Hafeneinfahrt, nach 1620.
Braunschweig, Museum.	60	Landschaft mit Wasserfall, bezeichnet Paolo Brill 16 . ., um 1612.
	61	Gegenstück zum vorigen, bezeichnet mit der Brille.
Darmstadt, Schloß.	278	Landschaft: Gegend von Loreto? um 1600.
Dresden, Galerie.	858*	Römische Ruinenlandschaft, bezeichn. p. brill 1600.
	859*	Italienisches Flußtal, um 1600.
	860*	Gebirgslandschaft, bezeichnet P. Bril 1608.
	861*	Tobias und Engel, bez. Pavolo Brillo 1624.
Florenz, Uffizien.	738*	Eremit, um 1600.
	754*	Jagdszene, um 1615.
	806*	Landschaft, bezeichnet PA. Brill 1614.
	807*	Berglandschaft, datiert 1600.
	813*	Berglandschaft, um 1610.
	816*	Hafenbild, sehr nachgedunkelt (?)
	817*	Waldlandschaft, bezeichnet P...o brillo 1591.
	718*	Marine, um 1605.
Palazzo Pitti.	449*	Wiesenlandschaft, um 1615.
Stanza dei Putti.	452*	Gegenstück, um 1615.
Glasgow, Galerie.		Landschaft (?)
Hannover, Museum.	*	Landschaft, datiert 1826 (Schulbild).
Lucca, Pinakothek.	*	Landschaft mit Flucht nach Ägypten, um 1600.
Madrid, Prado.	1213*	Flußlandschaft mit Boot, um 1605.

Madrid, Prado. 1214* Flußlandschaft mit Brücke.

1215* Flußlandschaft mit Booten.

Nr. 1212 des Kataloges habe ich nicht gesehen.

Mailand, Brera. 650* Landschaft mit Versuchung des Heiligen Antonius, um 1600.

642* Landschaft mit Fluß und Berg, um 1600.

Mainz, Städt. Gal. 60 Landschaft (bezeichnet).

Modena, Pal. Duc. Landschaft mit Johannes dem Täufer, um 1600.

Montpellier, Musée Fabre. 815* Der Gang nach Emmaus, um 1615.

München, Alt. Res. Einige kleine Landschaften, um 1600.

Alt. Pin. 675* Felsige Landschaft mit Heilung des Besessenen, bezeichnet links unten P. Brill 1601.

676* Landschaft mit Fischern, um 1600.

1394* Unter A. Elsheimer: Landschaft, bezeichnet unter dem Rahmen P. Brill mit unleserlicher Jahreszahl, um 1604.

Nancy, Mus. Zwei Landschaften (?)

Neapel, Mus. Landschaft mit Taufe Christi; infolge Umräumung der Bilder des Museums habe ich die Landschaft nicht sehen können.

Paris, Louvre. (Unter Mattheus Brill).

1906* Damwildjagd, um 1615.

1907* Hirschjagd.

(Unter Paul Brill).

1908* Entenjagd, nach 1620.

1909* Diana und ihre Nymphen, nach 1620.

1910* Die Fischer, bezeichnet PA. Brilli 1624.

1911* Pan und Syrinx, nach 1620.

Nummern des alten Louvrekataloges, momentan an Provinzmuseen und Ministerien verliehen.

73 Landschaft mit Schafherde, bez. P. Brill 1617.

72 Landschaft mit Kühen.

Paris, Louvre.	71	Landschaft mit Staffage, bezeichnet Paol Brilli 1620.
	74	St. Jérome en Prière, bez. P. Bril 1609.
Fontainebleau.		Landschaft im Nebenzimmer von Ludw. XIV. Schlafzimmer (vergl. Kunstblatt von 1826 p. 132 Nr. 33).
Parma Mus.	245*	Landschaft mit Wald und Ausblick in die Ferne, um 1600.
	247*	Hügellandschaft mit Bauernhaus u. Staffage, um 1600.
	248*	Waldlandschaft, bezeichn. Pavolo Brillo 1599.
Petersburg, Erémitage.		Zwei Landschaften.
Rom, Gal. Doria.	198*	Jagdlandschaft, 1615.
	204*	Pendant dazu, um 1615.
	264*	Waldlandschaft, um 1600.
	*	Ohne Nummer und Bezeichnung: Weidelandschaft, um 1615.
„ Gal. Colonna.	*	Landschaft sehr nach gedunkelt in blauen und grünen Tönen, um 1603.
„ Gal. Borghese.	252* 265*	Landschaften, um 1595.
	256*	Hafenbild, um 1600.
	511*	Waldlandschaft, um 1600.
Rotterdam, Mus. Boym.	38*	Hieronymus in der Höhle, bezeichnet P. bril, um 1605.
Schwerin, Mus.	110*	Hafenlandschaft, bez. mit der Brille, um 1600.
	111*	Römische Ruinen, um 1600.
Turin, Pinakothek.		Landschaft (?)
Valenciennc.		Zwei Landschaften.
Wien, Mus.	1* 2*	Landschaften der Ambraser Sammlung s. oben.
	3*	Flußlandschaft, um 1612.
	4*	Dasselbe, um 1612.

ZEICHNUNGEN

Amsterdam, R.-M.

1* Hafeneinfahrt, bez. Paulo Bril 1606 Roma.
2* Tivoli, bezeichnet Tivoli 1606.
3* Waldzeichnung, um 1608.
4* Römische Ruinen, um 1602.
5* Ruinen vom Palatin, bez. Roma 1600.

Berlin, Kupf.-Kabinett.

1* Bachlandschaft, um 1600.
2* Meeresbucht, bez. Paol Bril fec. 1615.

Dresden, Galerie.

1* Getuschtes Blatt, von späterer Hand P. Bril, bezeichnet nach 1620.
2* Landschaft, um 1615.
3* Ausblick auf einen See, um 1600, von späterer Hand P. Bril bezeichnet.

Florenz, Uff.

1* Felsenlandschaft, um 1595.
2* Landschaft, bez. oben Mitte Brillo, unten Sammlerinschrift Paulo Berillo, um 1620 (Kollektion Santarelli).
3* Fünf Flußlandschaften, bezeichnet Paol und Paolo Brilli, um 1605.
4*, 5* Zwei kleine Landschaften, um 1608.
6* Große Waldwiese.
7* Kleine Landschaft mit Flucht nach Ägypten, um 1595.
8* Zeichnung zu dem Stich von 1590; in demselben Sinn.
9* Il monte Cavael in Roma al VI. Ottobre 1603.
10* Landhaus auf kleiner Erhebung, waldige Gegend, um 1604.
11* Ruinen, bezeichnet 1600.
12* Dasselbe, bezeichnet Pavolo Brill um 1602.
13* Dasselbe, bezeichnet Roma 1602.

Florenz, Uff.
14* Gartenskizze, unterschrieben di Pavolo Brillo fatto a Giraldi addio in una madonna ....
15* Felsenlandschaft mit Einsiedler, bezeichnet Paulus Bril, um 1605.
16* Felsen mit See, bezeichnet 1608.
17* Jäger mit Hund auf einer Waldlichtung, bezeichnet 1624.
18* Feldlandschaft, bezeichnet P. Brilli 1620.
19* Landschaft mit Jakob und der Himmelsleiter, um 1600.

Haarlem, Mus. Taylor.
1* Italienische Landschaft, um 1615.
2* Berglandschaft, bezeichnet 1608.

Kopenhagen, Kupf.-Kabinett.
1* Ansicht der Bocca della Verità mit St. Maria in Cosmedin.
2* Ansicht des Kolosseums, um 1602.
3* Landschaft mit Dreschern, bez. links unten P. Brill (s. Louvre Nr. 3).

London, Brit. Mus.
1*, 2* Zwei Waldlandschaften, um 1599.
3* Waldlandschaft, bez. 1612.
4* Waldlandschaft, um 1600.
5* Hafeneinfahrt, um 1606.
6* Sybillentempel in Tivoli, nach 1620.
7* Ansicht des Trajanforums, bez. Roma 20. Juli 1603.

München, Alt. Pinakothek.
1* Waldlandschaft, um 1615.
2* Italienische Landschaft, um 1615 bez. links unten.
3* Italienische Landschaft, um 1610.
4* Seeufer, bez. 1584 Aperilis.
5* Forum in Rom, um 1605.

Paris, Louvre.
1* Waldlandschaft, bez. Pauvels Bril. 1604, Roma.

Paris, Louvre.

2* Tivoli, bez. Pauvels Brilo und mit der Brille.
3* Kleines ovales Blatt, Waldlandschaft mit zwei mythologischen Fig. (s. Kopenhagen 3).
4* Waldlandschaft, um 1600.
5* Waldlandschaft, um 1612.
6* Gebirgslandschaft, um 1605.
7* Waldlandschaft mit Einsiedler, um 1605.
8* Bachlandschaft, bez. PA. Bril 1603.
9* Landschaft mit Kreuz, Reitern und Wagen, bez. P. A. Brill 1604.
10* Villa mit Garten, bez. Roma 1598.
11* Winterstudie, bez. Paulo Brill, Roma 1598.
12* Felsenlandschaft, um 1605.
13* Waldbach mit Ruine.
14* Erntelandschaft (S. 10 und 11), um 1598.
15* Pendant zum Vorigen.
16* Waldinneres mit zwei nackten Figuren (S. 3).
17* Felsengegend mit Brücke, um 1604.
18* Jagdlandschaft, nach 1620.
19* Felsenlandschaft, fast dasselbe wie 6, nur anderer Mittelgrund.
20* Waldbild, um 1600.
21* Ackerlandschaft, bezeichnet 1616.
22* Waldsee, bezeichnet 1623.
23* Kirche auf Felsen im Bach.
24* Felsen mit Burg und Fluß, um 1600.
25* Schloß mit Bäumen und Aussicht auf Ebene, um 1609.
26* Flußlandschaft mit Hügeln, um 1609.
27* Waldlandschaft, um 1600.
28* Römische Villa auf bewaldetem Hügel, u. 1609.
29* Blick in ein Felsental, bez. P. Brill 1609.
30* Pendant zu 28.

Paris, Louvre. 31* Waldlandschaft mit Brücke, um 1600.

Rotterdam, Mus. Boy. 1* Nackter Mann vor Felsen sitzend, in der rechten Hand eine Brille, zwei Bücher, auf jed. eine Brille (s. Kopenhagen 3 u. Louvre 3 u. 16).

Wien, Albert. 1* Felsen mit Bäumen und Zaun, datiert 1599.

2* Bocca della Verità unter dem Namen des Mattheus Brill.

3* Hügellandschaft, bezeichnet Pavel Brillo 16 . ., um 1615.

4* Zeitgenössische Kopie nach der Londoner Zeichnung des Trajanforums von 1603.

5* Hafenbild; fraglich, ev. von derselben Hand wie die viereckigen Zeichnungen der Uffizien unter dem Namen des Mattheus Brill.

STICHE

Von ihm selbst gestochen:

6 achteckige Landschaften bez. Pa. Brill in., vor 1590 (z. B. in Kopenhagen und Gall. Corsini, Rom).

3 Stiche mit Jonas-Legende, vor 1590 (z. B. Kopenhagen, Amsterdam).

2 Landschaften „Ansichten der Küste von Campanien" (s. Anm. von 1590) bez. Paulus Brill invenit et fecit.

Es haben nach Blättern von Paul Brill gestochen:

Wilhelm Neulandt, Hendryk Hondius, Wittmann, Perelle, Couché, R. Sadeler, Vonstermann, Duparc, Pillement, Desaulx, Wright, Aeg. Sadeler, Wilhelm Hondius, Merian, Roß, Mäßler, Pesne, Déqueroulles, Magdalena van den Passe, Lens, W. Holler. (Stiche im Prente-Kabinett in Amsterdam.)

Ferner:

Dutenhofer, Weibrodt, John Braun, Devilliers, Bierling, Boynet, Monogrammist C. P. R. Centner (Kupferstichkabinett des Britischen Museums in London).

In der Bibliothèque Nationale finden sich außerdem Stiche von Moncornet, Aubry, Mariette, Parmentier.

VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN.

BAND I.

A. HAUPT, PETER FLETTNER, DER ERSTE MEISTER DES OTTO-HEINRICHSBAUS ZU HEIDELBERG.

Mit Unterstützung des Großherzoglich Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts herausgegeben. Groß-8°. 99 Seiten Text mit 33 Abbildungen in demselben und 15 Tafeln. Leipzig 1904. Eleg. kart. Preis 8 Mark.

Die neue Studie des Verfassers, der sich schon seit längerer Zeit mit den Bauwerken Heidelbergs und ihrer Geschichte beschäftigt und bereits vor mehreren Jahren mit einem der wichtigsten Werke über den Otto-Heinrichsbau hervortrat, hat die Aufgabe, die Möglichkeit der Beteiligung Flettners am ersten Entwurfe der Fassade dieses vielumstrittenen herrlichen Denkmals deutscher Profanarchitektur nachzuweisen. Das aktuelle Werk verdankt seine Entstehung dem warmen Interesse S. K. H. des Großherzogs von Baden und gewinnt hauptsächlich an Bedeutung durch seine zwingende Beweisführung in Gestalt einer Kette von Vergleichen nachgewiesenermaßen Flettnerscher Originalarbeiten an Baudenkmälern verschiedener Länder mit der Ornamentik und dem skulpturellen Schmucke des Heidelberger Schlosses. Das Buch ist ein weiterer schätzenswerter Beitrag zur Lichtung des bisher undurchdringlichen Dunkels, das über der Geschichte der künstlerischen Entstehung des Otto-Heinrichsbaus lagerte und wird als solcher von Kunsthistorikern und Architekten, Architektursammlungen und Bibliotheken, technischen Hochschulen und Kunstakademien und nicht zuletzt auch von einem kunstliebenden Publikum lebhaft begrüßt werden.

BAND II.

R. BURCKHARDT, CIMA DA CONEGLIANO.

Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Ein Beitrag zur Geschichte Venedigs. Groß-8°. 144 Seiten Text mit 31 Abbildungen in demselben. Leipzig 1905. Eleg. kart. Preis 12 Mk.

Wer Venedigs Kunst liebt, wen der Übergang von der herb archaischen Kunst zur hoch klassischen fesselt, der findet in diesem dem schlichten Maler Cima da Conegliano gewidmeten Versuch reiche Anregung und edlen Genuß, denn auch dieser bis jetzt noch wenig bekannte Künstler hat viel zum Werden der großen Kunst beigetragen.

Die Bedeutung des Künstlers konnte erst gewürdigt werden, nachdem alle wichtigen Bilder persönlich studiert waren, nachdem versucht worden war, durch archivarische Forschungen und Stilkritik sie chronologisch einzureihen.

Es ist ein ganz neues Bild des venezianischen Malers, dieser liebenswürdigen heiteren Künstlernatur, entstanden, das dem Forscher und dem Kunstfreunde dadurch, daß dem Buche von allen wichtigen Bildern des Künstlers gute Abbildungen beigegeben sind, besonders willkommen sein wird.

Im Stil ist erstrebt, einfach und schlicht, aber wahr und warm das wiederzugeben, was dem Verfasser bei seinen Studien über Cima zum Erlebnis geworden; dieses immer Höherstreben eines großen Künstlers in einer wunderbar fruchtbaren Zeit.

BAND III.

ERNST HEIDRICH, GESCHICHTE DES DÜRERSCHEN MARIENBILDES.

Groß-8. XIV, 209 Seiten Text mit 26 Abbildungen in demselben. Leipzig 1906. Eleg. kart. Preis 11 Mk.

Das Buch gibt zunächst einen wertvollen Beitrag zur genaueren Kenntnis der Kunst Albrecht Dürers, indem es die eine inhaltlich und formal bestimmte Linie des Dürerschen

Schaffens im Zusammenhange ihrer Entwicklung verfolgt: eine Geschichte des Dürerschen Marienbildes nicht im Sinne einer bloßen Aufreihung der einzelnen Mariendarstellungen, sondern im Sinne einer in sich geschlossenen und mit der Gesamtentwicklung Dürers zusammenhängenden notwendigen Folge. An zweiter Stelle erscheint das Buch als ein Ausschnitt aus einer Geschichte der religiösen Themata in der deutschen Kunst der Reformationszeit. Die Abbildungen geben 25 der schönsten und für die Entwicklung wichtigsten Zeichnungen und außerdem die Reproduktion eines bisher nicht beachteten Gemäldes, das als treue Kopie eines verlorenen Dürerschen Sippenbildes von 1508 bis 1509 erwiesen wird.

BAND IV.

ERNST STEINMANN, DAS GEHEIMNIS DER MEDICI-GRÄBER MICHEL ANGELOS.

Groß-Oktav. 128 Seiten Text mit 33 in Doppeltonfarbe gedruckten Abbildungen in demselben und 15 Tafeln, davon 10 in Duplex-Autotypie. Leipzig 1907. In eleg. Leinwandband. Preis 12 Mark.

Die Medici-Denkmäler von San Lorenzo boten von jeher Anlaß zu besonderen Betrachtungen. Sie schienen von allen Rätseln in der Kunst Buonarrotis das unbegreiflichste zu sein. Die endgültige Lösung des Problems darf daher das allgemeinste Interesse beanspruchen. Die Erfahrungen einer etwa zehnjährigen Tätigkeit und Beschäftigung mit Michelangelo legte der als Herausgeber des Sixtina-Werkes bekannte Verfasser in dem Buche in einer Form nieder, die als Verbindung höchster dichterischer Kunst mit vollkommenstem Wissen alles dessen, was alte und neue Forschung über den Künstler ergeben hat, bezeichnet werden kann.

Auf die Ausstattung des Bandes, der auch in den Abbildungen mancherlei Unediertes und außerdem einige neue Beiträge zum Problem der Flußgötter Michelangelos bringt, wurde die größte Sorgfalt verwendet.

BAND V.

HANS BÖRGER, GRABDENKMÄLER IM MAINGEBIET vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance.

Groß-Oktav. 78 Seiten Text und 33 Abbildungen auf 28 Tafeln. Leipzig 1907. In elegantem Leinwandband. Preis 12 Mark.

Eine der wichtigsten Aufgaben der mittelalterlichen Kunst stellte das Grabdenkmal. Die Forschung hat dieses Spezialgebiet bisher verhältnismäßig wenig gepflegt, und doch sollte man, ganz abgesehen von den hohen künstlerischen Leistungen dieser Grabplastik, sich längst allgemeiner auf ihre grundlegende Bedeutung für die Datierung anderer Skulpturen besonnen haben. Das vorliegende Werk behandelt ein besonders bemerkenswertes Gebiet, das Maintal mit den Domen zu Bamberg, Würzburg und Mainz und ihren großen Reihen von bischöflichen Grabdenkmälern. Auch die Hauptorte des Mainlaufes sind in die Untersuchung mit hineingezogen.

Die besten und interessantesten Grabdenkmäler des Maintales sind in der Publikation auf 28 Tafeln vorzüglich wiedergegeben.

BAND VI.

ANDREAS AUBERT, DIE MALERISCHE DEKORATION DER SAN FRANCESCO KIRCHE IN ASSISI. EIN BEITRAG ZUR LÖSUNG DER CIMABUE-FRAGE.

Groß-Oktav. 149 Seiten Text und 80 Abbildungen auf 69 Lichtdrucktafeln; davon eine farbig. Leipzig 1907. In elegantem Leinwandband. Preis 36 Mark.

CIMABUE gilt heute für eine gewisse Richtung der modernen Kunstkritik, die immer mehr Anhänger findet, als ein Name ohne kunsthistorische Bedeutung. Hand in Hand mit dieser Unterschätzung des Meisters geht eine Vernachlässigung seiner von der Zeit schon stark mitgenommenen Werke, die langsam dem Verfall entgegengehen. Die Reste jener vorgiottesken Kunstepoche zeigen auch in ihrem traurig verwüsteten Zustande eine monumentale Größe und dekorative Werte, die sich mit Giottos Kunst wohl messen können, ja die Voraussetzung Giottos bilden. Von einer tiefen Bewunderung für die Kunst Cimabues getrieben, hielt es der Verfasser an der Zeit, nach jahrelangen ernsten Studien, das Cimabue-Problem von neuem aufzunehmen und dem Meister den ihm gebührenden Platz als Grundstein der italienischen Malerei zurückzugeben.

Der Wert der Publikation wird dadurch ganz besonders erhöht, daß darin auf nicht weniger als 69 Lichtdrucktafeln, wovon 1 farbig, ein überaus reiches, bis jetzt meist unpubliziertes Bildermaterial aus der Zeit Cimabues und Giottos der Forschung zugänglich gemacht wird.

BAND VII.

HERMANN VOSS, DER URSPRUNG DES DONAUSTILES. EIN STÜCK ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DEUTSCHER MALEREI.

Groß-Oktav. 223 Seiten Text mit 30 Abbildungen auf 16 Tafeln und im Text. Leipzig 1907. In elegantem Ganzleinenband. Preis 18 Mk.

Wie der Untertitel verrät, ist es die Absicht des Verfassers, einen Beitrag entwicklungsgeschichtlicher Art zur deutschen Malerei zu liefern. Gegenstand war ihm dabei die Kunstübung der oberdeutschen, besonders der bayerischen Lande seit etwa 1450; Zweck der Arbeit ist, zu zeigen, wie aus einheimischen und fremden Vorbedingungen zusammen die Kunst des „Donaustiles", also Altdorfers und seines Kreises in weiterem Sinne, sich entfaltet hat. Von besonderem Interesse war die höchst eigenartige und überraschend bedeutende Persönlichkeit des Wolf Huber von Passau, dessen malerische Tätigkeit im ersten Teil der Arbeit erstmals zusammengestellt und gewürdigt wird. Während dann der zweite Teil den Kern der Untersuchung aufnimmt, wird im dritten der Aufbau der Elemente versucht, die den künstlerischen und geistigen Charakter des Donaustiles im Ganzen bedingen. Neben den so angedeuteten Hauptlinien des Buches findet sich eine größere Zahl von Nebenlinien eingezeichnet, die zur Erhellung einzelner kritischer Fragen bestimmt sind, zwei von ihnen bilden kleine Abhandlungen für sich und sind als Exkurse ans Ende gestellt.

BAND VIII.

OTTO HOERTH, DAS ABENDMAHL DES LEONARDO DA VINCI. EIN BEITRAG ZUR FRAGE SEINER KÜNSTLERISCHEN REKONSTRUKTION.

Groß-Oktav. 250 Seiten Text und 25 Abbildungen auf 23 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1907. In elegantem Leinwandband. Preis 20 Mk.

In dem Abendmahl des Leonardo da Vinci verkörpert sich schlechtweg unsere Vorstellung von dem letzten Passahmahl Christi. Zu dieser Bedeutung des Werkes aber steht in innerem Widerspruch der ruinöse Zustand des Originals in S. Maria delle Grazie sowie auch der Umstand, daß mittelmäßigen Nachbildungen bisher die Vermittlerrolle überlassen bleiben mußte. Da das Original aus Pietätgründen nur konserviert, niemals restauriert oder gar ergänzt werden darf, so läßt sich jener Widerspruch nur durch Erstellung einer den ursprünglichen Zustand des Originals wiedergebenden Kopie beheben, die jedoch eine vollständige und genaue Kenntnis der Komposition voraussetzt. Die Hauptaufgabe, die die vorliegende Publikation sich stellte, war demgemäß, das Werk

Leonardos zu erkennen. Die Untersuchungen des zweiten und dritten und eines Teils des vierten Kapitels sind diesem Zweck gewidmet: dann erst konnte das zur Schaffung einer Musterkopie brauchbare Material, soweit es der heutigen Forschung zugänglich ist, nachgewiesen werden.

BAND IX.

JOHANNES SIEVERS, PIETER AERTSEN. EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST IM XVI. JAHRHUNDERT.

Groß-Oktav. 148 Seiten Text und 35 Abbildungen auf 32 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1908. In elegantem Leinenband. Preis 18 Mark.

Pieter Aertsen, den wir heute fast nur als Genre- und Stillebenmaler kennen, hat um die Mitte des XVI. Jahrhunderts in den Niederlanden, insbesondere in seiner Vaterstadt Amsterdam, auch als Maler religiöser Kompositionen u. a. großer Altarwerke, die meist im Bildersturm zugrunde gingen, und als Porträtist außerordentlichen Ruf genossen, wie uns die zahlreichen Bestellungen für die Hauptkirchen der Stadt und für deren erste Bürger beweisen. Es ist dem Verfasser gelungen, Fragmente von Altarbildern und vollständig erhaltene Gemälde biblischen Inhalts wieder aufzufinden; ebenso wird die Bedeutung Aertsens als eines der ersten Vertreter einer rein genrehaften Richtung durch die Erweiterung seiner bisher bekannten Arbeiten um verschiedene entwicklungsgeschichtlich wichtige Stücke zum ersten Male klar. Für die Kenntnis der niederländischen Kunst des XVI. Jahrhunderts, die von der Forschung bisher arg vernachlässigt wurde, ist Aertsen um so wichtiger, als er zu den wenigen Künstlern gehört, die trotz der italienisierenden Moderichtung ihrer Zeit, an ihrem national-niederländischen Wesen festhielten.

BAND X.

AUGUST L. MAYER, JUSEPE DE RIBERA (LO SPAGNOLETTO).

Groß-Oktav. 196 Seiten Text und 59 Abbildungen auf 43 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1908. In elegantem Ganzleinenband. Preis 24 Mark.

In der Geschichte der spanischen Malerei des Seicento stand bisher die Sevillaner Schule mit ihrem Dreigestirn Velasquez, Murillo, Zurbaran fast ausschließlich im Vordergrund des Interesses. Ihr wird hier zum ersten Male die Valenzianer Schule gegenübergestellt in ihren Hauptvertretern Ribalta und Ribera.

Wenn auch Ribera, „der kleine Spanier", die größte Zeit seines Lebens in Italien verbracht hat, so ist er doch seinem innersten Wesen nach stets ein Valencianer, ein Schüler Ribaltas geblieben.

Das einleitende Kapitel der Monographie gibt eine kurz gefaßte Schilderung des Lebensganges und der künstlerischen Entwicklung Riberas. Das zweite ist seinem Lehrer Ribalta gewidmet. Der Hauptteil behandelt in drei Abschnitten die Werke Riberas; das vierte Kapitel schließlich enthält eine zusammenfassende Würdigung seiner Kunst, beschäftigt sich mit seiner Schule und berichtet von dem Einfluß, den der als Maler wie als Peintregraveur gleichbedeutende Meister auf die italienische und spanische Kunst ausgeübt hat.

Ein umfangreicher Katalog der Originalgemälde, Kopien, Schulbilder, Nachahmungen und Handzeichnungen beschließt die reichillustrierte Monographie.

BAND XI.

CURT GLASER, HANS HOLBEIN DER ÄLTERE.

Groß-Oktav. 219 Seiten Text und 69 Abbildungen auf 48 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1908. In elegantem Ganzleinenband. Preis 20 Mark.

Hans Holbein der Ältere ist eine der interessantesten Künstlerpersönlichkeiten der Zeit des Übergangs aus der Gotik in die Renaissance. Beweglicher und anpassungsfähiger als die zäheren Franken, gelingt ihm leichter der Schritt aus der altertümlichen schwäbischen Art in den neuen Stil, und in dem besonderen Gebiet des Porträts, auf das ihn persönliche Neigung und Begabung hinweisen, findet er seinen Weg in die neue Zeit. Holbein gehörte nicht zu den führenden Geistern seiner Epoche. Aber er war Maler durch und durch und hinterließ eine stattliche Reihe von Werken, unter denen einige zum schönsten gehören, was deutscher Kunst zu schaffen beschieden war.

Der Verfasser entwirft ein Bild vom Werden und Wesen des Meisters. In einem ersten Teile werden die einzelnen Werke in der Reihenfolge ihrer Entstehung stilkritisch gewürdigt, in einem zweiten auf Grund dieser Untersuchungen eine Darstellung der Entwicklung des Künstlers gegeben. Besondere Fragen, wie die nach dem Verhältnis zu Meckenem, der nach Vorlagen Holbein gestochen hat, und das Problem der Mitarbeiterschaft des Bruders Sigmund werden im Anhang gesondert behandelt. Ein Verzeichnis der sämtlichen Handzeichnungen, unter denen namentlich die stattliche Zahl der Porträtstudien hervorragt, beschließt die Monographie, die auch in ihrem reichhaltigen Illustrationsmaterial einen vollständigen Überblick über das Lebenswerk Holbeins gewährt.

BAND XII.

OTTO FISCHER, DIE ALTDEUTSCHE MALEREI IN SALZBURG.

Groß-Oktav. 225 Seiten Text und 35 Abbildungen auf 25 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1909. In elegantem Ganzleinenband. Preis 18 Mark.

Nachdem in der Einleitung alles Erwähnung fand, was sich mit Sicherheit über die Maler selbst und ihre Tätigkeit ermitteln ließ, werden in dem historischen Hauptteil die erhaltenen Gemälde und Altarwerke salzburgischer Entstehung behandelt, wobei eine Anzahl von Künstlerpersönlichkeiten, eine Reihe von Künstlergruppen und ihre Verknüpfungen untereinander untersucht und festgestellt werden. Der Meister des Pähler Altars, Konrad Laib, Rueland Frueauf, Gordian Guckh sind Maler von Rang; neben den letztgenannten werden der Meister von Altmühldorf, Georg Stäber, Meister Wenzel, der Meister von Reichenhall u. a. hier zum erstenmal in die Kunstgeschichte eingeführt.

BAND XIII.

FELIX GRAEFE, JAN SANDERS VAN HEMESSEN UND SEINE IDENTIFIKATION MIT DEM BRAUNSCHWEIGER MONOGRAMMISTEN.

Groß-Oktav. 62 Seiten Text und 28 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. In elegantem Ganzleinenband. Preis 12 Mark.

Für die Beurteilung der immer mehr das kunstgeschichtliche Interesse in Anspruch nehmenden Frage, in welcher Weise zu der Zeit des Romanismus in den Niederlanden die nationalen künstlerischen Ideale sich entwickelten, erscheint eine erneute eingehende Beschäftigung mit der Kunst des Braunschweiger Monogrammisten und des Jan Sanders van Hemessen von Wichtigkeit. Handelt es sich hier um ein und denselben Meister? Noch immer ist diese Frage nicht entschieden.

Zuerst war es Bode, der in einer Anzahl landschaftlich und sittenbildlich interessanter Tafeln die gleiche Hand erkannte, welche die „Speisung der Armen" in Braunschweig ausgeführt hat. Ihm folgte Eisemann, der das Monogramm auf Hemessen deutete und den Braunschweiger Monogrammisten mit Jan Sanders van Hemessen identifizierte.

Ein vom Verfasser der vorliegenden Arbeit im Jahre 1904 im holländischen Kunsthandel erworbenes Bild, den „Zug Christi nach Jerusalem" darstellend, veranlaßte auch ihn, sich mit dieser Frage zu beschäftigen und zu deren Lösung seinen Teil beizutragen.

VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG

Erstes Beiheft der Kunstgeschichtlichen Monographien:

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE AUGUST SCHMARSOW GEWIDMET ZUM FÜNFZIGSTEN SEMESTER SEINER AKADEMISCHEN LEHRTÄTIGKEIT von H. Weizsäcker, M. Semrau, A. Warburg, R. Kautzsch, O. Wulff, P. Schubring, J. von Schmidt, K. Simon, G. Graf Vitzthum, W. Niemeyer, W. Pinder.

Groß-Quart, 178 Seiten Text, 12 Tafeln, davon 9 in Lichtdruck, und 43 Abbildungen im Text. Leipzig 1907. Preis 32 Mark.

Inhalt:

OSKAR WULFF-Berlin, Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance. (1—40) Mit 16 Abbildungen.

WILHELM NIEMEYER-Düsseldorf, Das Triforium. (41—60) Mit 2 Buchdrucktafeln.

GEORG GRAF VITZTHUM-Leipzig, Eine Miniaturhandschrift aus Weigelschem Besitz. (61—72) Mit 2 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel.

RUDOLF KAUTZSCH-Darmstadt, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. (73—94) Mit 4 Textabbildungen und 1 Lichtdrucktafel.

MAX SEMRAU-Breslau, Donatello und der sogenannte Forzori-Altar. (95—102) Mit 2 Textabbildungen.

PAUL SCHUBRING-Berlin, Matteo de Pasti. (103—114) Mit 7 Textabbildungen und 1 Lichtdrucktafel.

JAMES VON SCHMIDT-St. Petersburg, Pasquale da Caravaggio. (115—128) Mit 4 Textabbildungen und 1 Lichtdrucktafel.

ABY WARBURG-Hamburg, Francesco Sassettis letztwillige Verfügung. (129—152) Mit 6 Textabbildungen, 2 Lichtdruck- und 1 Autotypietafel.

HEINRICH WEIZSÄCKER-Stuttgart, Der sogenannte Jabachsche Altar und die Dichtung des Buches Hiob. Ein Beitrag zur Geschichte von Albrecht Dürers Kunst. (153—162) Mit 1 Lichtdrucktafel.

KARL SIMON-Posen, Zwei Vischersche Grabplatten in der Provinz Posen. (163—169) Mit 1 Lichtdrucktafel.

WILHELM PINDER-Würzburg, Ein Gruppenbildnis Friedrich Tischbeins in Leipzig. (170—178) Mit 1 Lichtdrucktafel.

Als August Schmarsow, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Leipzig und Direktor des kunsthistorischen Instituts, im Jahre 1906 auf 50 Semester hingebender Lehrtätigkeit an deutschen Hochschulen zurückblickte, hat sich aus der Gesamtheit seiner Schüler ein engerer Kreis vereinigt, um ihm in dankbarer Verehrung die in diesem Bande gesammelten Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeit zu widmen. Bei dem Ansehen, das Professor Schmarsow in der kunstwissenschaftlichen Welt genießt, dürfte diese Festschrift allseitiger Beachtung sicher sein. Sie bietet in kunstgeschichtlicher Anordnung eine Reihe wichtiger Beiträge, die sich über das Gesamtgebiet der neueren Kunstentwickelung verteilen. Die Mannigfaltigkeit und Bedeutsamkeit der behandelten Themata stellt zugleich der anregenden Kraft des Lehrers ein lebendiges Zeugnis aus.

VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG

Erstes Beiheft der Kunstgeschichtlichen Monographien:

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE AUGUST SCHMARSOW GEWIDMET ZUM FÜNFZIGSTEN SEMESTER SEINER AKADEMISCHEN LEHRTÄTIGKEIT

H. Tietze, M. Semrau, A. Warburg, R. Kautzsch, O. Wulff, P. Schubring, J. von Schmidt, K. Simon, G. Graf Vitzthum, W. Niemeyer, W. Pinder.

Inhalt:

OSKAR WULFF-Berlin, Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance.

RUDOLF KAUTZSCH-Darmstadt, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei in [illegible]. 1 Lichtdrucktafel.

MAX SEMRAU-Breslau, Donatello und der sogenannte Forzori-Altar. (95—102) Mit 2 Textabbildungen.

PAUL SCHUBRING-Berlin, Matteo de Pasti. (103—114) Mit 7 Textabbildungen und [illegible].

JAMES VON SCHMIDT-St. Petersburg, Pasquale da Caravaggio. (115—128) Mit 4 Text[illegible].

ABY WARBURG-Hamburg, Francesco Sassettis letztwillige Verfügung. (129—152) Mit [illegible].

HEINRICH WEIZSÄCKER-Stuttgart, Der sogenannte Jakobsaltar und die Dichtung [illegible]. Mit 1 Lichtdrucktafel.

KARL SIMON-Posen, Zwei Vischersche Grabplatten in der [illegible]. (163—169) Mit 1 Lichtdrucktafel.

WILHELM PINDER-Würzburg, Ein Gruppenbildnis Friedrich Tischbeins in Leipzig.

Als August Schmarsow, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Leipzig und Direktor des kunsthistorischen Instituts, im Jahre 1906 auf 50 Semester hingebender Lehrtätigkeit an deutschen Hochschulen zurückblickte, hat sich aus der Gesamtheit seiner Schüler ein engerer Kreis vereinigt, um ihm in dankbarer Verehrung die in diesem Bande gesammelten Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeit zu widmen. Bei dem Ansehen, das Professor Schmarsow in der kunstwissenschaftlichen Welt genießt, dürfte diese Festschrift allseitiger Beachtung sicher sein. Sie bietet in kunstgeschichtlicher Anordnung eine Reihe wichtiger Beiträge, die sich über das Gesamtgebiet der neueren Kunstentwickelung verteilen. Die Mannigfaltigkeit und Bedeutsamkeit der behandelten Themata stellt zugleich der an[illegible]

Rom, Vatikan, Galleria geographica: Matthäus Brill, PROZESSION AUF DEM PETERSPLATZ

a

b

a. Stockholm, Museum: LANDSCHAFT, unter dem Namen des Matthäus Brill
b. Florenz, Uffizien: LANDSCHAFTEN, unter dem Namen des Matthäus Brill

Paris, Bibliothèque Nationale: ANONYMER STICH MIT TOD UND AMOR nach Matthäus Brill

a

b

Stiche von H. Hondius nach Matthäus Brill:

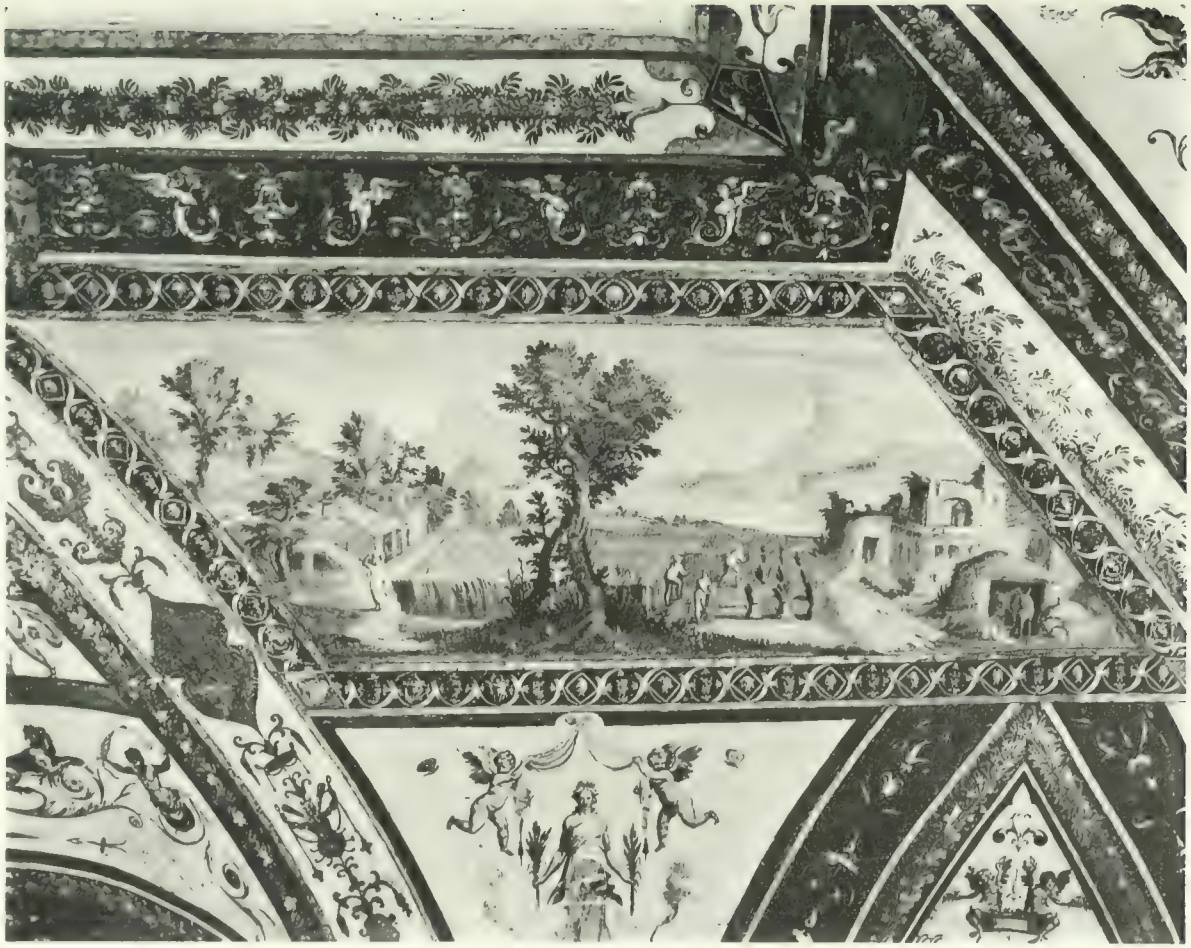
a. „5 LANDSCHAFTEN", Nr. 4 b. „TOPOGRAPHIA VARIARUM REGIONUM", Nr. 22

a

b

Stiche von H. Hondius nach Matthäus Brill:
a. „5 LANDSCHAFTEN“, Nr. 5 b. „5 LANDSCHAFTEN“, Nr. 1

Rom, Vatikan, Sala Ducale: FRÜHLING, Fresko v. Matteo da Siena



Rom, Vatikan, Sala Diocleziano. SOMMER, Fresko v. Matteo da Siena

Rom, Vatikan, Sala Ducale: WINTER. Fresko v. Matteo da Siena

Rom, Vatikan, Sala Ducale: LANDSCHAFT MIT HAHN v. Hans Soens

Rom, Vatikan, Sala Ducale: HERKULES. Fresko v. Lorenzino da Bologna

Rom, Vatikan: Vorzimmer der Bibliothek, LANDSCHAFT

Rom, Vatikan: Vorzimmer der Bibliothek, LANDSCHAFT

Rom, Lateran: LANDSCHAFTSFRESKO von Paul Bril

Rom, Lateran: LANDSCHAFTSFRESKO von Paul Brill

Rom, Lateran: LANDSCHAFTSFRESKO von Paul Brill

a

b

a. Rom, Cap. Sistina in Sta. Maria Maggiore: LANDSCHAFT VON PAUL BRILL
b. Rom, Scala Santa: JONASLEGENDE VON PAUL BRILL

Rom, Santa Cecilia in Trastevere: LANDSCHAFT MIT EINER HEILIGEN

Rom, Santa Cecilia in Trastevere: LANDSCHAFT MIT SAN FRANCESCO

Rom, Santa Cecilia in Trastevere: LANDSCHAFT MIT EINER HEILIGEN

Rom, Santa Cecilia in Trastevere: LANDSCHAFT MIT PAULUS (Decke)

Rom, Santa Cecilia in Trastevere: LANDSCHAFT MIT HIERONYMUS (Decke)

Rom, Santa Cecilia in Trastevere: LANDSCHAFT MIT HILARION (über der Tür)

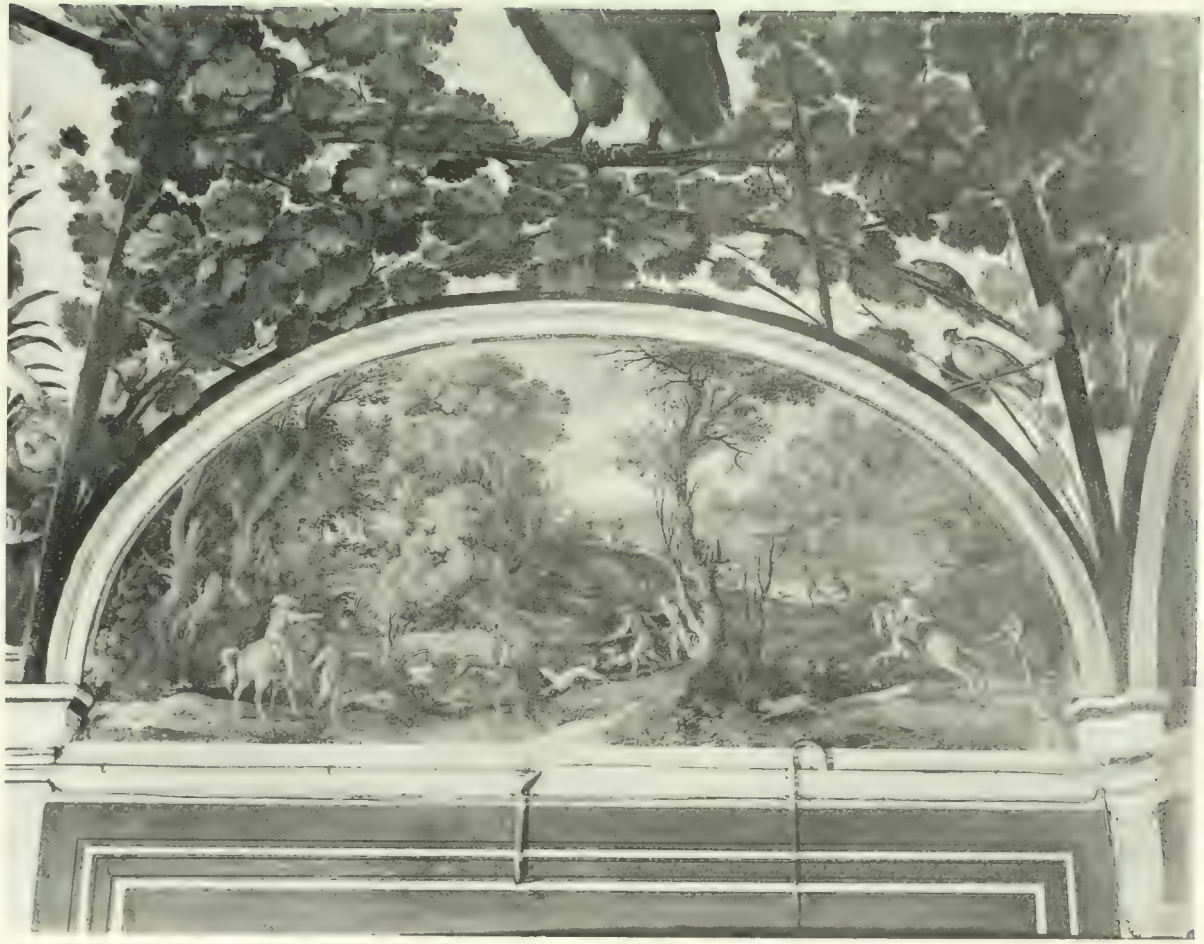
Rom, Vatikan, Sala Clementina: LEGENDE DES HEIL. CLEMENS

Rom, Casino Rospigliosi: FRÜHLING

Rom, Casino Rospigliosi: SOMMER

Rom, Casino Rospigliosi: HERBST

Rom, Casino Rospigliosi: WINTER



Rom, Palazzo Rospigliosi: LANDSCHAFT MIT JAGDSTAFFAGE

Rom, Palazzo Rospigliosi: LANDSCHAFT MIT EINEM JÄGER

Rom, Palazzo Rospigliosi: LANDSCHAFT MIT EINEM KAHN

Rom, Palazzo Rospigliosi: LANDSCHAFT MIT JAGDSTAFFAGE

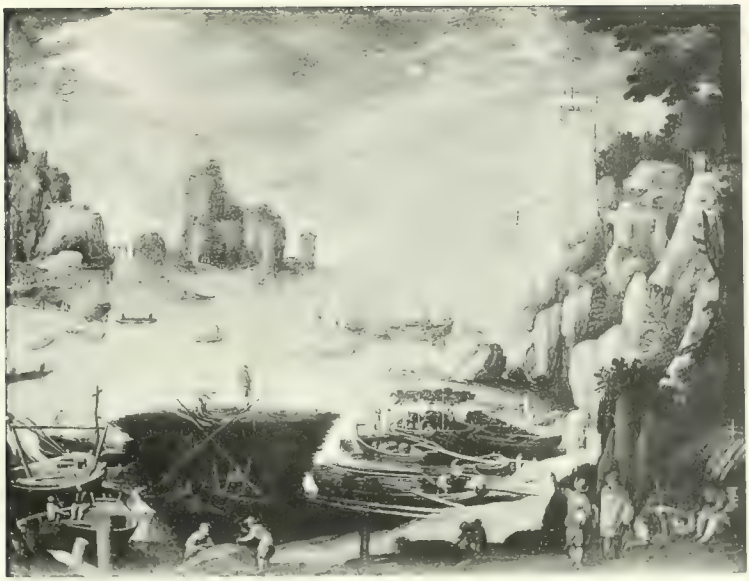
Rom, Palazzo Rospigliosi: Wanddekoration

Rom, Palazzo Rospigliosi: LANDSCHAFT VON AGOSTINO TASSI

a

b

Berlin, Kaiser Friedrich Museum (Depot). RUINENLANDSCHAFTEN



a

b

a. Wien, Museum: FLUSSLANDSCHAFT d. Ambraser Sammlung

b. Berlin, Kais. Fried. Museum (Depot): ZIEGENTAG

Amsterdam, Reichsmuseum (Kat. 195): RUINENLANDSCHAFT

a

b

a. Rotterdam, Boymans-Museum: DER HEIL. HIERONYMUS
b. Florenz, Uffizien: HAFENBILD

Basel, Privatbesitz: Elsheimer, VERKÜNDIGUNG

London, Brit. Museum, Kupferstichkabinett:
Couché, Stich nach Paul Brill, LANDSCHAFT MIT JAGDGESELLSCHAFT

a

b

a. Paris, Louvre: PAN UND SYRINX (nach einem Stich von Desaulx im Kupferstichkabinett des Brit. Museum)

b. London, Brit. Museum: Anonymer Stich nach Paul Brill, PAN UND SYRINX (Stafford-Galerie)

a

b

a. Paris, Louvre: DIANA MIT IHREN NYMPHEN
b. Paris, Louvre: DIE FISCHER

Graz, Privatbesitz: LANDSCHAFT MIT EINEM LIEBESPAAR

a

b

a. London, Brit. Museum, Kupferstichkabinett: Dupare, Stich nach Paul Brill, ENTENJAGD
b. London, Brit. Museum, Kupferstichkabinett: Couché, Stich nach Paul Brill, ENTENJAGD

Berlin, Kaiser Friedrich Museum (Depot): HAFEN

Rotterdam, Boymans-Museum: LANDSCHAFT VON 1550 unter dem Namen Matthäus Brill d. Älteren

a

b

a. Weimar: LANDSCHAFT, Zeichnung von 1597

b. Paris, Louvre: ERNTELANDSCHAFT, um 1598

a

b

Paris, Bibliothèque Nationale:
Stiche von J. Sadeler nach Paul Brill aus den „12 MONATEN" a. JANUAR b. OKTOBER

a

b

a. Florenz, Uffizien: RUINEN, bezeichnet Pavolo Brill, um 1602
b. Paris, Louvre: BACHLANDSCHAFT, bezeichnet P. A. Bril 1603

a

b

a. Paris, Louvre: WALDLANDSCHAFT, um 1600

b. London, Brit. Mus., Kupferstichkabinett: WALDLANDSCHAFT, bez. 1612

a

b

a. Paris, Louvre: WALDLANDSCHAFT, bez. Pauvels Bril. 1604, Roma
b. Paris, Louvre: WALDLANDSCHAFT, um 1612

Amsterdam, Reichsmuseum, Prentekabinett: WALDZEICHNUNG, um 1608

a

b

c

a. Haarlem, Museum Taylor: BERGLANDSCHAFT, dat. 1608

b. London, brit. Mus.: WALDLANDSCHAFT, dat. 1599

c. London, brit. Mus.: HAFENEINFAHRT, um 1606

a

b

a. Paris, Louvre: LANDSCHAFT MIT KREUZ, REITERN UND WAGEN, bez. P. A. Bril 1604

b. Amsterdam, Reichsmuseum, Prente-Kabinett: HAFENEINFAHRT, bez. Paulo Bril 1606 Roma

a

b

a. London, brit. Mus.: ANSICHT DES TRAJANSFORUM, bez. Roma 20. Juli 1603
b. Florenz, Uffizien: IL MONTE CAVAEL IN ROMA, ad. VI, ottobre 1603

Wien, Albertina: BOCCA DELLA VERITA)
(Aufschrift und Monogramm von späterer Hand)

) unter dem Namen des Matthaus Brill

a

b

a. Paris, Louvre: WALDINNERES MIT ZWEI NACKTEN FIGUREN
b. Berlin, Kupferstichkabinett: BACHLANDSCHAFT, um 1600

a

b

a. Paris, Louvre: TIVOLI, bez. Pauvels Brilo und mit der Brille

b. Paris, Louvre: FELSENLANDSCHAFT, um 1605

a

b

a. Paris, Louvre: BLICK IN EIN FELSENTAL, bez. P. Brill 1609

b. Paris, Louvre: GEBIRGSLANDSCHAFT, um 1605

a

b

a. Berlin, Kupferstichkabinett: MEERESBUCHT, bez. Paol Bril fec. 1615

b. Paris Louvre: ACKERLANDSCHAFT, bez. 1616

a

b

a. Wien, Albertina: HÜGELLANDSCHAFT, bez. Pavel Brillo 16 . . . . , um 1615
b. Paris, Louvre: WALDSEE, bez. 1623

a

b

c

a. Florenz, Uffizien: WALDLICHTUNG, dat. 1624

b. Amsterdam, Reichsmuseum, Prentekabinett: RUINEN DES PALATIN, bez. Roma 1624

c. London, brit. Museum: TIVOLI, nach 1620

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 14 19 09 020 3